

13621
B. A. R. P. R.

II
1979

PERIODIC

BIBLIOTECA DE FILOSOFIE ROMÂNEASCĂ

TUDOR VIANU

ESTETICA

EDIȚIA A DOUA

222



FUNDAȚIA PENTRU LITERATURĂ ȘI ARTĂ
„REGELE CAROL II”

X 1979

TUDOR VIANU

ESTETICA

EDIȚIA A DOUA REVĂZUTĂ

S'AU TRAS DIN ACEASTĂ CARTE, PE
HÂRTIE VIDALON VĂRGATĂ, DOUĂZECI
ȘI ȘASE DE EXEMPLARE NEPUSE ÎN
COMERȚ, NUMEROTATE DELA 1 LA 26.



BUCUREȘTI
FUNDAȚIA PENTRU LITERATURĂ ȘI ARTĂ „REGELE CAROL II”
39, Bulevardul Lascar Catargi, 39
1939

PREFATĂ LA EDIȚIA A II-^A

După cinci ani dela publicarea primului volum al « Esteticei » și după trei ani dela apariția celui de al doilea, o nouă ediție a acestei scrieri a devenit necesară. O tipărim astăzi fără adaosuri, cu singurele revizuiți impuse de o nouă lectură. « Estetica » se înfățișează astfel publicului în forma care a constituit caracterul ei din primul moment: o expunere sistematică a problemelor estetice, crescută din nevoile unui curs universitar și întemeiată pe o anumită înțelegere a artei. Desigur, cele două nevoi care se satisfăceau în construcția edificiului, nevoia de a informa și aceea de a promova o concepție despre artă, n'au fost deopotrivă de subliniate, nici de acei cari au binevoit să se ocupe în scris de această lucrare și poate nici de autorul ei. Mă simt deci dator cu unele lămuriri, al căror prilej sunt bucuros a-l afla în noua ediție care vede astăzi lumina zilei.

Desigur, « Estetica » nu se va da niciodată înapoi să recunoască ceea ce este ea în primul rând: întâia încercare a literaturii românești de a prezenta un tratat în care oricare din întrebările mai însemnate ale științei noastre își găsește locul ei într-o unitate organică, hrănită din substanța cercetării mai vechi și mai noi. Intr'un domeniu în care este cunoscut locul pe care-l deține improvizația grăbită și arbitrară, am crezut că nu trebuie să mă abat dela ceea ce

alcătuește norma de procedare a oricăreia dintre științele naturii și ale spiritului, adică reluarea cercetării din punctul în care o lăsase investigația anterioară și folosirea tuturor câștigurilor valide ale acesteia. « Estetica » a putut fi astfel folosită drept o lucrare informativă, ca una în care istoricul problemelor și referințele contemporane formează baza pe care se ridică rezultatele cercetării proprii.

Hotărîndu-mă a publica o lucrare științifică și nu un manifest, m'am ferit a mă opri la acele formule sumare, în care atâți dintre cititorii de estetică socotesc a putea afla taina esențială a fenomenului artistic. Cei cari se mulțumesc cu afirmația că arta este eliberare sau că ea este intuiție, că este vitalitate sau asceză, expansiune sau inhibiție, toți preparatorii de leacuri expeditiv și toți militanții formulelor cu răsnet magic își ascund complexitatea fenomenelor și întinderea câmpului pe care trebuie să-l domine. În locul unor sentințe lapidare, am preferat deci analiza răbdătoare a faptelor și recunoașterea complexității lor, în care m'am aplicat a croi drumuri și a construi etape. Imi dau bine seama că în câmpul discuțiilor asupra artei se vor încrucișa totdeauna două temperamente, dintre care unul urmărește să impună un punct de vedere, în timp ce al doilea preferă să cunoască. Dacă cel dintâiu va găsi că lucrarea de față înaintază prea încet în stuful unor fapte pe care nu dorește nici decum să le simplifice, am nădejdea că cetitorii aparținând celeilalte categorii vor aprecia intenția riguroasă care ne-a călăuzit tot timpul.

Lucrare de informație, de integrare și de analiză, « Estetica » se dezvoltă din fundamentul unei înțelegeri a artei care leagă între ele părțile și conferă expresia întregului. Fără a putea intra în amănuntele unei concepții, expuse în paginile care urmează cu mai mult răgaz, vom spune că ideea de artă înfățișată aci se înlănțuiește cu o filosofie

a muncii. Artă ne-a apărut ca o formă a muncii, ca un produs al lucrării de transformare a materiei. Fiind muncă, artă ni s'a părut a fi forma ei cea mai perfectă, aceea în care sforțarea lucrătorului ajunge să se odihnească în plenitudinea lucrului încheiat și armonios. Artă este astfel ținta oricărei munci, atinsă parțial și, din când în când, de orice lucrător destoinic, dar cu plinătate nămpărțită abia de marii artiști. Incercând să adâncim fenomenul artistic în latura lui de activitate teleologică, de muncă, am putut măsura mai bine întinderea factorilor conștienți și raționali în creația artistică, după cum am crezut că pot înțelege mai bine rolul care revine artei în civilizația modernă a muncii.

Incercarea de prelucrare analitică a cuprinsului artei, ne-a adus în fața constatării că nu tot acest cuprins este estetic. În formele plămuirii estetice, artă introduce valori interesând toate domeniile culturii. Taina influenței ei stă desigur în această împrejurare, care explică în același timp ceea ce s'ar putea numi paradoxul artei : faptul că participă la întregul mobilism al istoriei, dar că privită ca pură organizare formală cu scopul în ea însăși, sfidează această mobilitate și se ridică deasupra ei. Estetica se despică astfel pentru noi într'o filosofie a artei și o fenomenologie a structurii ei, analizate deopotrivă aci. Psihologia creației și a receptării artistice întregesc analizele amintite, urmărind direcțiile principiale stabilite din primul moment.

Credincios preceptului Kantian după care intuiția fără concept este oarbă, dar conceptul fără intuiție este gol, am căutat să sprijin fiecare din afirmațiile teoretice ale lucrării de față cu intuiții împrumutate mărturiilor artiștilor și câmpului larg al artelor. Dar în timp ce redactam capitolele care socoteam că pot profita din mobilizarea acestui material, aveam impresia că ceva îmi scapă și că cercetarea mea ar

trebui să se completeze prin expunerea problemelor legate de fiecare artă în parte. Este ceea ce cred că voi întreprinde în anii următori, pentru cazul poeziei.

În pragul unor teme noi, nu pot să nu evoc primul deceniu al activității mele la Facultatea de Filosofie și Litere din București și pe ascultătorii mei de atunci, cari prin interesul foarte călduros acordat expunerilor destinate mai târziu acestui volum, întăreau în mine dorința de a le desvolta și desăvârși. Fie ca aceste pagini să regăsească pe ascultătorii cursurilor de estetică în anii 1924—1934, cărora îmi place să le adresez aci gândurile prietenești ale bunei amintiri.

TUDOR VIANU

Februarie, 1939.

PARTEA I

PROBLEMELE PRELIMINARE ALE ESTETICEI

1. FRUMOSUL NATURAL ȘI FRUMOSUL ARTISTIC

Definiția estetică va rezulta pentru cetitorul acestor pagini, cu mai multă lumină și într'un chip mai desăvârșit, abia la sfârșitul lor. Progresul treptat al cercetării pe care ne-o propunem va aduce odată cu răspunsul feluritelor probleme și o delimitare mai strictă a domeniului căruia ele îi aparțin. Dar, deși urmărind a cunoaște granițele domeniului estetic, trebuie să-l parcurgem în întregime, pentru a orienta cercetarea este nevoie să încercăm de pe acum o precizare a obiectului lui. Vom spune deci din capul locului că pentru punctul de vedere al acestor pagini estetica este știința frumosului artistic. Această precizare este cu atât mai importantă, cu cât aproape dealungul întregii dezvoltări a doctrinelor de estetică, obiectul științei noastre era întrevăzut deopotrivă în *frumosul artistic*, cât și în *frumosul natural*. Cel din urmă nu părea a fi decât modelul mai frust și mai imperfect al celui dintâi; după cum acesta era considerat a fi replica mai desăvârșită și mai pură a celui din urmă. Chiar un estetician ca Hegel, care înțelegea să-și mențină speculația sa în domeniul exclusiv al artei, nu putea să se împiedice de a recunoaște anticipația ei în frumusețea naturii. « Obiectul științei despre care tratăm, scrie el ¹, este frumosul în artă. Frumosul în natură nu ocupă

¹ Vd. notele la sfârșitul volumului.

un loc decât ca primă formă a frumosului... Necesitatea frumosului în artă decurge din imperfecțiunile realității ».

Numeroase sunt însă motivele care ne fac a socoti că între frumusețea artei și a naturii există completă eterogenie. Mai întâi, frumosul natural pare a fi un element dat, pe când frumosul artistic este un produs, o operă. Fără îndoială că și frumusețea naturii presupune o conștiință umană care s'o valorifice, în lipsa căreia ea n'ar mai fi frumusețe, ci un oarecare obiect indiferent. Valorificarea se face însă în cazul frumosului natural asupra unor obiecte neatârinate de om, pe când în cazul artei nu numai asupra unor lucruri dependente de el în sensul că le-a produs, dar și în acela mai special că le-a produs tocmai în vederea acestei valorificări. Diferența între aceste două categorii de obiecte este atât de radicală, încât e cu neputință ca o procedare metodică să le atribue aceleași cercetări. Niciuna dintre științele spiritului, istoria sau dreptul, logica sau morala, nu se ocupă de date naturale, chiar dacă ele ar fi capabile să fie valorificate, ci numai de produse ale activității omenești, cum sunt instituțiile și legile, știința și moravurile. Considerată ca o știință a spiritului, estetica nu poate cerceta decât frumosul artistic, care este o operă. Esteticianul rămâne incompetent când i se cere, după cum se întâmplă uneori, să precizeze care sunt normele unui exemplar al frumosului natural, cum este de pildă tipul cel mai frumos al speței omenești. Când problema se pune, biologul are poate mai numeroase posibilități să răspundă. Propria lui competență se restrânge însă aci. În problemele estetice, specialitatea sa rămâne inoperantă, întocmai ca a zoologului care studiind modul de viață al cârțițelor și castorilor nu poate aduce vreo lumină valabilă și cât privește sfera proprie de întrebări ale arhitecturii.

Deosebirea dintre frumosul natural și artistic apare deopotrivă de limpede când considerăm felul variat în care ele sunt evaluate. Cine privește un colț frumos al naturii leagă ideea unei valori de simpla lui aparență. Nu tot astfel acela care contemplă o creație de artă. Aci valoarea este asociată nu numai cu ceea ce apare, dar și cu cauza care a produs aparența. Prețuirea artei este în același timp și a artistului căruia i se datorește. Incântarea pe care o resimțim în fața unei opere artistice se întregește cu admirația pentru facultățile artistului și uneori cu iubire pentru sufletul lui. Când vom studia mai târziu componentele sentimentului estetic, vom vedea mai de aproape câte din ele se adresează nu operei, ci creatorului. Cele spuse deocamdată sunt suficiente pentru a marca mai bine diferența dintre cele două specii ale frumosului.

În sfârșit, frumosul natural e infinit, pe când frumosul artistic este limitat. Intreaga natură este frumoasă². Orice fragment al ei participă la frumusețe. Un colț încântător de natură nu se mărginește prin zone indiferente. Dincolo de ceea ce ne-a vrăjit o clipă, se deschid aspecte capabile să întrețină mai departe interesul pentru frumos. Frumusețea naturii în întregimea ei era pentru mistică unui Plotin sau Sft. Augustin dovada felului în care spiritul divin o pătrunde. Nu la fel stau lucrurile în ce privește arta. O operă de artă este un popas de frumusețe într'o lume urâtă sau indiferentă. Prin artă se introduce într'un punct al lumii o valoare care lipsește restului ei. Cine se apropie de o operă artistică are conștiința limpede că pătrunde într'o lume deosebită de aceea a percepției comune și a vieții practice. Caracterul etero-cosmic al oricărei creații de artă este absolut evident³. Funcțiunea pe care arta o îndeplinește rezultă de altfel din această însușire a ei, prin care sufletul omenesc se întregește, exercitându-se într'un fel de

activitate pe care restul lumii n'are prilejul s'o determine. Pentru a izbuti această izolare din lume, artistul organizează și unifică un anumit material, îi dă un cadru și prin urmare o limită. Dar și asupra acestor însușiri ale operelor de artă vom avea ocazia să revenim. Pentru moment este interesant să reținem numai această nouă deosebire între frumosul natural și artistic, care obligă estetica să-și asume studiul unuia singur dintre aceste obiecte atât de felurite.

Dacă acum analizăm felul interesului pe care îl deșteaptă în noi natura frumoasă, observăm că el se alimentează de obicei din izvoare extra-estetice. Mai întâi din facultatea ei de a modifica într'un chip fericit sentimentul vitalității noastre. « Bucuria pe care ne-o pricinuește trecerea dela întuneric la lumină, scrie odată Guyau, strălucirea cerului albastru, vivacitatea însăși a colorii, marchează în același timp cu o sărbătoare a ochilor, o bună-stare totală a organismului. Planta care se vestejește în obscuritate și se îndreaptă către lumină, ca și cum ar vedea, deși n'are simțul vederii, încearcă poate ceva analog trecând dela umbră la soare. Plăcerea estetică nu se reduce în cazul acesta la jocul unui organ particular. Poezia luminii provine din însăși necesitatea ei pentru viață și din arzătoarea stimulație pe care o exercită asupra întregului organism. Plăcerea pe care ne-o pricinuește răsăritul soarelui, este mai mult decât o satisfacție a ochiului. Salutăm prima rază de lumină cu ființa noastră întreagă »⁴. Este de nețăgăduit că dacă natura ne apare de atâtea ori frumoasă, împrejurarea nu se datorește unor motive estetice, ci puterii ei de a ne întări și înviora, virtuții ei de a modifica favorabil sentimentul cenesteziei noastre.

În cazul special al frumuseții naturale a omului, răsunetul ei în cenestezie are totdeauna un accent deosebit. Putem găsi frumos pe un om, mai întâi din pricina vita-

lității lui, care stimulează pe a noastră. Incântarea pe care prezența unui astfel de exemplar ne-o inspiră conține în sine ceva din încrederea și siguranța pe care o trezește în noi societatea cu orice ființă robustă și optimistă. Când un bărbat găsește frumoasă o femeie și o femeie pe un bărbat, în interesul care susține o astfel de evaluare se amestecă fără îndoială și o reprezentare sexuală⁵. « Frumusețea este făgăduința unei fericiri », scria odată Stendhal, generalizând asupra cercului restrâns al acestor experiențe. Fără a merge până la problematica metafizică schopenhauriană a instinctului, se pare totuși că oricine percepe în frumusețea celui-lalt sex acordul posibil a două sensibilități, fericirea prin asociație sexuală. În sfârșit, cineva ne poate părea frumos și din pricina valorilor intelectuale sau morale indicate de fizionomia lui. Găsim frumos pe gânditorul a cărui frunte vastă, a cărui expresie liniștită și concentrată manifestă procesul înalt și intens al cugetării; de asemeni pe bărbatul sau femeia din ale căror trăsături ne vorbesc bunăvoința față de oameni, blândețea și gingășia. Niciodată în aceste împrejurări nu atribuim omului frumusețea din pricina unor calități estetice.

Tot astfel dacă luăm în considerare frumusețea peisajului, observăm că această apreciere este determinată în noi de motive care nu au în ele nimic estetic. Natura ca peisaj ne apare frumoasă mai întâi ca un loc al păcii neturburate, în care parcă ne eliberăm din constrângerile și ostenelele civilizației. Jean-Jacques Rousseau a indicat bine acest motiv, evocând clipele de fericire calmă trăite în timpul recluderii sale voluntare în insula Saint-Pierre: « Smulgându-mă dintr'o lungă și dulce reverie și văzându-mă înconjurat de verdeață, de flori și de păsări, lăsând privirile să-mi rătăcească departe pe romanticele maluri care mărginesc vasta întindere de apă clară și cristalină, asimilam

aceste obiecte demne de a fi iubite cu închipuirile mele. Apropiindu-mă astfel treptat de mine însumi și de ce mă străjuia, nu mai puteam distinge între realitate și închipuire, atât de mult totul contribuia să facă fermecătoare existența reculeasă și solitară pe care o duceam în aceste locuri frumoase»⁶. Pacea naturii, un element capital în frumusețea ei, este așa dar în realitate aceea pe care sufletul omenesc o câștigă asupra neliniștitei vieți a societății. Dar farmecul pe care îl degustăm în astfel de clipe și care ne îndeamnă să declarăm natura frumoasă, nu cuprinde în sine nimic estetic.

Alteori natura ne pare frumoasă tocmai din pricina exuberanței ei. Când privim panorama unui vast peisaj și luăm cunoștință de mulțimea neistovită a formelor pe care natura le scoate din sânul ei, simțim ca un izbitor contrast fărăma de vitalitate pe care o cuprindem în noi. Dar această slabă scăpărare a vitalității noastre se aprinde mai tare în fața spectacolului exuberanței naturii, până la punctul în care propria individualitate mărginită pare a îmbrățișa viața întregii naturi. « Sgomotele satului urcă până la fereastra mea deschisă, notează odată Amiel în jurnalul lui intim, lătrături îndepărtate, glasuri de femei la fântână, cântece de păsări în livezile din vale; covorul verde al câmpiei se brăzdează cu umbrele trecătoare pe care le plimbă norii. Intreg peisajul este străbătut de un fel de dulceață plină de nuanțe și de o grație caldă și iată că încep a încerca nu știu ce bună-stare, bucuria contemplației, aceea în care sufletul nostru, ieșind din limitele lui, devine sufletul unei regiuni, al unui peisaj »⁷. Sentimentul panteist al naturii a devenit varietatea lui cea mai frecventă de când romanticii l-au cântat mai întâi. Dar contopirea mistică cu viața totulului este o reacțiune religioasă a conștiinței și nu una estetică.

Există apoi și o altă atitudine religioasă în fața naturii, care ne determină s'o proclamăm frumoasă. Natura este resimțită în cazul acesta ca opera infinitei puteri binefăcătoare a divinității, ca reflexul splendorii divine. « Am observat totdeauna, povestește Chateaubriand, că în timp ce privești marile scene ale naturii, Ființa necunoscută se manifestă în inima omului. Intr'o seară adânc liniștită, ne găseam în frumoasele mări care scaldă țărmurile Virginiei. Toate pânzele erau strânse și mă afluam pe punte când auzii clopotul care chema echipajul la rugăciune: mă grăbii să mă duc și eu pentru a-mi uni rugăciunea cu a tovarășilor de călătorie. Ofițerii se găseau la pupă împreună cu călătorii; preotul, ținând o carte în mână, stătea în fața lor; marinarii erau răspândiți pe bord: cu toții eram în picioare, privind spre prora corăbiei, îndreptată către Apus. Globul soarelui, gata să se cufunde în unde, apărea printre frânghiile navei în mijlocul unor spații nelimitate. S'ar fi spus că astrul răspânditor de raze își schimbă în fiecare clipă orizontul, odată cu legănările pupei. Câțiva nori erau aruncați fără ordine la răsărit, unde luna se ridica încet. Restul cerului era curat; numai la Nord, întocmind un triumf cu soarele și luna, o trombă, strălucind cu toate colorile prismei, se ridica din mare ca un stâlp de cristal sprijinind bolta cerului. Ar fi fost demn de plâns acela care în fața unui astfel de spectacol n'ar fi recunoscut frumusețea Divinității »⁸. Mărturia este cum nu se poate mai limpede. Frumusețea unui peisaj, ca acela descris de Chateaubriand, provine fără îndoială din reprezentarea religioasă cu care el se asociază.

Când către sfârșitul veacului al XVIII-lea, sensibilitatea europeană s'a îmbogățit cu așa numitul « sentiment al naturii », sporind regiunile frumuseții în lume, deși nu ale frumuseții propriu zis estetice, lucrul s'a petrecut sub pre-

siunea unui « complex de inferioritate », al unei conștiințe deficitare, care de atunci n'a mai părăsit pe omul modern niciodată. Despărțit de natură prin artificialitatea civilizației și prin complexitatea în creștere a unei vieți care îi pune probleme din ce în ce mai ostenitoare, omul modern a resimțit situația nu numai ca un neajuns, dar ca o vină. Aspirția lui ispășitoare s'a îndreptat atunci către natura naivă, dinaintea oricărei munci a culturii, pe care o înzestra cu o valoare morală, în care trebuie să recunoaștem și temelul încântării cu care ea a fost de atâtea ori considerată. Intr'un tratat celebru, Schiller a denumit *sentimental* acest interes pentru natură în operele poezilor moderni⁹. Numeroase pot fi valorile morale recunoscute naturii. Iată în această privință o frumoasă pagină din Barrès, în care adâncă înrădăcinare a unui copac, vigoarea și unitatea lui sunt resimțite cu o nostalgie determinată de sigur de fărâmițarea, fragilitatea și desrădăcinarea care compun destinul unui om modern! « Cât de mult iubesc acest copac! Privește țesătura deasă a trunchiului său, nodurile sale puternice. Nu ostenesc să-l admir și să-l înțeleg... Îi simți oare biografia? Eu o disting deopotrivă în viguroasa lui totalitate și în fiecare din amănuntele care decurg din ea. Acest copac este imaginea expresivă a unei frumoase existențe. El nu cunoaște nemișcarea. Tânăra lui forță creatoare i-a hotărât dela început destinul și nu contenește nicio zi să-l însuflețească. Dar este oare aceasta propria lui forță? De sigur că nu, ea este eterna unitate, vecinica enigmă care se manifestă în orice formă. Sub pământ, în dulce umiditate, în întunericul nopții subterane, sămânța a devenit demnă de lumină. Și lumina a îngăduit atunci ca gingașa mlădiță să se desvolte și să se întărească treptat. N'a fost nevoie ca un învățător din afară să intervină. Platanul își etaja membrele cu voioșie, își proiecta ramurile, își așeza frun-

zele din an în an mai desăvârșit. Privește ce curată este sănătatea lui!»¹⁰. O reprezentare morală, conștiința forței sigure și calme care lucrează în orice creatură naturală, vine aci să determine prețuirea naturii, care poate fi declarată frumoasă și pentru acest motiv.

Am putea de sigur să înmulțim exemplele noastre, dar ceea ce ar rezulta până la urmă ar rămâne același lucru: Natura este în deobște resimțită frumoasă din motive care n'au în ele nimic estetic, din pricina puterii ei de a ne odihni și întări organic, din pricina liniștii pe care o opune sbuciumului societății și civilizației, din pricina sentimentului religios pe care spectacolul ei este în stare să-l trezească sau din aceea a valorilor morale pe care suntem înclinați să i le atribuim. Dacă totuși, uneori, frumusețea naturii păstrează pentru noi un caracter estetic, împrejurararea nu se explică decât prin faptul că o asimilăm cu arta. Chiar răsfrângerea naturii ca opera Divinității, orientând sentimentul nostru nu numai către înfățișările ei, dar și către creatorul lor, conține în sine ceva estetic. Alteori natura amintește arta, pentru că o privim cu ochi formați în școala picturii și capabili să distingă în ea valori plastice care altfel ar fi rămas nerelevante¹¹. S'a observat astfel cu multă dreptate că dacă veacul al XVIII-lea a cunoscut în literatura și filosofia lui un interes atât de viu pentru natură, pentru formele ei sublime sau idilice, lucrul a rezultat de sigur din pricina faptului că, încă cu o sută de ani mai înainte, pictura flamandă și olandeză făcuse din astfel de peisaje subiectele pânzelor ei. S'ar putea urmări de altfel evoluția preferinței pentru un tip sau altul de peisaj în acord cu modelele plastice contemporane. Oare oamerii veacului al XVII-lea nu descopereau că natura este frumoasă atunci când ea amintea picturile lui Poussin? În tot cazul despre felul cum impresionismul a putut influența

viziunea modernă a naturii, avem un spiritual document în vorba lui Oscar Wilde, care observă într-o zi cu prefăcută ingenuitate: « Am observat că dela un timp natura a început să semene cu pânzele d-lui Whistler ». Artiștii, în primul rând, sunt conștienți de a fi în chipul lor de a răsfrânge natura, dependenți de particularitățile propriului lor ochi artistic. « Proiectăm neconținut, spunea odată scriitorul francez André Chaumeix, spiritul nostru asupra lumii necunoscute a lucrurilor și ființelor ce ne înconjoară; suntem de fapt poezii universului. Legenda povestește că pictorul Corot, pe când era bătrân și se plimba la țară cu un prieten, fiind întrebat ce crede despre spectacolul marelui care li se întindea în fața ochilor, găsi acest răspuns: « Nu mă întreba nimic despre natură. Pretutindeni văd numai pânze de Corot »¹². Uneori frumusețea naturii trezește o reminescentă artistică precisă, așa de pildă lui Barrès călătorind pe lacul Maggiore: « Pe lacul Maggiore, scrie el, cerul pare mai înalt și orizontul mai puțin închis decât pe Como. Munții sunt atât de frumoși, prin curbele lor nesfârșit de svelte și mândre și prin ușurința lor de frumuseți născânde, încât nu le pot găsi o analogie decât în tânărul corp al femeilor din pânzele lui Correggio sau în sentimentele de curățenie virilă ale adolescenților din dialogurile lui Platon »¹³. Este probabil că dacă natura poate inspira un sentiment estetic, în care să nu se amestece niciunul din interesele deosebite pe care le-am amintit mai sus și care intră în compunerea așa numitului « sentiment al naturii », lucrul se datorește asimilării ei mai mult sau mai puțin conștiente cu arta. Un motiv mai mult pentru care estetica trebuie să se limiteze la studiul frumuseții artistice.

2. PROBLEMELE ESTETICEI

Precizând că obiectul esteticii este frumosul artistic am întrebuit un termen general care ascunde o multiplicitate de probleme, despre natura cărora trebuie acum să ne lămurim. Frumosul artistic este în primul rând una din valorile culturii omenești, alături de valoarea economică și teoretică, politică, morală și religioasă. Printre cele dintâi preocupări ale unui sistem de estetică stă și definiția valorii estetice, în sine însăși și în raport cu celelalte valori cu care se întrunește în unitatea culturii. Aceasta va fi și chestiunea în fața căreia ne vom opri, îndată ce vom fi încercat răspunsul feluritelor întrebări relative la obiectul și metoda științei noastre.

Dar valoarea estetică se întrupează într'un anumit bun tangibil, care este opera de artă și care poate fi descris în însușirile particulare ale structurii lui. Ce este opera de artă, care sunt momentele care o realizează, este a doua întrebare pe care va trebui s'o considerăm. Opera de artă este apoi produsul unei anumite activități creatoare și produce la rândul ei o serie de reacții subiective în sufletul aceluia care ia contact cu ea. Creația artistică și sentimentele puse în mișcare de artă sunt așadar alte două probleme esențiale într-o cercetare ca aceea întreprinsă în paginile de față. Din împătritul trunchiu al acestor pro-

bleme se va ramifica multiplicitatea considerațiilor care întocmesc laolaltă sistemul esteticei.

Diferențierea dintre opera de artă, creația și sentimentele artistice n'a fost însă totdeauna primită de simțul comun și de teoriile esteticienilor. Opera de artă nu este oare în adevăr oglinda sufletului artistului? Nu se cristalizează oare în ea procesele sufletești care s'au dezvoltat în artist în timpul creației? N'auzim de atâtea ori cerându-se artistului *sinceritate*, adică acea însușire care să facă opera transparentă și revelatoare pentru stările sufletești care au precedat-o și pe care ea are menirea să le exprime? Din toate aceste motive, deosebirea dintre problema artei și a creației pare simțului comun destul de precară. Chiar un estetician cum este B. Croce socotește că nimic nu se lămurește în conștiința artistului care să nu treacă în opera sa. În terminologia proprie sistemului său, constatarea aceasta devine formula identității dintre *intuiție și expresie*.

De asemeni, dacă opera de artă e oglinda creatorului, ea se oglindește la rândul ei în sufletul aceluia care o contemplă. Fără îndoială că această nouă răsfrângere se poate uneori turbura. Dar este suficient de a îndepărta cauzele turburării, pentru ca modelul artistic să trăiască o a doua existență desăvârșită în conștiința aceluia care s'a apropiat de ea. În această privință poate fi amintită o părere românească. Astfel, pentru d-l M. Dragomirescu, opera de artă închipuește un adevărat *prototip*, deopotrivă cu acelea despre care vorbea Platon și pe care inteligența critică îl poate restabili în integritatea sa, corectând felul lui particular de a se răsfrânge în felurite conștiințe individuale ¹.

În sfârșit, nici diferențierea dintre contemplație și creație nu poate fi mai legitimă. A te bucura de o operă de artă nu înseamnă oare a participa la viața spiritului superior care a produs-o? « Nu este numai iluzie în mândra bucurie

care se amestecă cu degustarea frumuseții, scrie odată Gabriel Séailles, în orgoliul naiv al acelor care cu atâta ușurință se cred autorii operelor pe care le admiră. Sufletul maestrului a devenit sufletul lor; ei se confundă, se identifică cu el; spiritul lor se construiește din aceleași idei; ei devin pentru un moment ceea ce artistul a devenit în cele mai bune ore ale sale; simt că se depășesc și se contemplă fermecați sub aceste trăsături eroice? » ². Iar B. Croce, după ce a preconizat identitatea intuiției cu expresia crede că poate stabili și identitatea *geniului* cu *gustul*. « Pentru a judeca pe Dante, scrie el, trebuie să ne ridicăm la înălțimea lui. Din punct de vedere empiric este limpede că noi nu suntem Dante și Dante nu este vreunul din noi; dar, în acest moment al contemplației și judecății, spiritul nostru este unul cu al lui, amândouă întocmind aceeași realitate. În această identitate stă posibilitatea ca micile noastre suflete să răsune împreună cu cele mari și să se ridice laolaltă cu ele, în universalitatea spiritului » ³.

Dacă însă artistul se oglindește în opera de artă și în sufletul contemplatorului său, dacă acesta poate răsfrânge fără nicio alterație opera, nu cumva atunci diferențierea acestor felurite momente constituie ceva cu totul inutil? Nu cumva atunci estetica poate să se ocupe de unul singur din aceste momente, selectând în acord cu un anumit punct de vedere pe acela care pare mai caracteristic? Răspunsul afirmativ al acestei întrebări a fost adeseori acceptat. Estetica idealistă a fost în cele mai multe din momentele ei, o estetică a operei de artă, o *filosofie a artei*. În sistemul lui Hegel, problema artistului și a contemplației nu joacă niciun rol. Când directiva studiilor estetice a trecut în puterea psihologiei, emoția artistică a devenit de fapt singurul obiect al cercetării. Artistul și structura operei de artă sunt pe deplin trecute cu vederea în opera estetică a

unui K. Groos. Mai târziu s'a crezut dimpotrivă că adevăratele ei lumini trebuie să le aștepte estetica dela studiul artistului și sub numele de *estetică productivă* s'a inițiat un nou curent, printre ale cărui manifestări trebuie trecut și caracteristicul « Sistem de Estetică » al lui E. Meumann. Față de aceste orientări felurite, scrierea de față socotește că o expunere integrală și ordonată a materiei estetice reclamă stricta diferențiere dintre artist, operă și contemplație, fiecare din acestea prezentând particularități care fac imposibilă identificarea lor.

Căci, mai întâi, este adevărat că opera oglindește pe artist și conține în sine creația? Cine crede așa, uită fără îndoială că opera este un produs static, punctul final al unei evoluții, pe când artistul este chiar câmpul acestei evoluții, o realitate dinamică. Artistul nu indică o realitate statică, deopotrivă cu opera, ci o seamă de acte sufletești care constituiesc creația. Dar după cum o verigă nu poate reconstitui lanțul și nici o pauză mișcarea, este cu neputință a reface creația artistului din operă. Creația, în artist, cuprinde o seamă de elemente care rămân în afară de operă. Ea pune în joc o mulțime de acte sufletești a căror urmă nu se mai poate recunoaște în opera terminată, după cum nici toate undele unui râu nu se pot ghici din forma țărmurilor lui. Cine vrea să cunoască procesul care s'a desfășurat în artist trebuie să-l constituie într'un obiect separat al cercetării, apropiindu-se apoi de el cu metode speciale și adecuate.

Am văzut că acei cari postulează identitatea artistului cu opera, o fac și din pricina *sincerității* pe care ei o atribue tuturor creatorilor de seamă. Constatarea se împerechează aci cu o prescripție, alcătuind unul din punctele cele mai problematice ale esteticei. Se susține anume că artiștii sunt și trebuie să fie sinceri: o împrejurare care legitimează cre-

dința că sufletul artistului poate fi intuit din opera lui. Dar cine reacționează astfel își face despre creația artistului o idee cu totul unilaterală. Faptul și norma sincerității presupun că artistul își orientează expresia lui numai în vederea transcrierii propriilor lui stări sufletești. Sinceritatea nu este altceva decât acordul expresiei ca fapt material cu reprezentările, sentimentele și actele intelectuale care au precedat-o. Dar expresia nu țintește numai să comunice pe artist, dar în același timp să-l comunice pentru restul oamenilor. Expresia are o dublă intenționalitate. Expresia este în aceeași măsură *activă* și *reflexivă*. Astfel întrucât artistul se exprimă pe sine, el se cuvine a fi sincer; întrucât el se exprimă pe sine pentru alții, simpla sinceritate nu mai este suficientă. Cine dorește să-și facă gândul său înțeles și sentimentul său comunicabil, trebuie să-l traducă în sistemul de semne al tuturor oamenilor cărora l-i se adresează și, prin urmare, să renunțe la o parte din caracterul strict personal al gândurilor și sentimentelor sale, întocmind din acestea o expresie generală și numai astfel transmisibilă. Prin expresie, evenimentele intime ale artistului se obiectivează; ele se desfac până la un punct din legătura care le unește cu individualitatea conștiinței, devenind realități sociale, interumane.

Este evident că în această dialectică specială a expresiei, artistul trebuie să dea dovadă de un tact ale cărui amănunte sunt greu de stabilit și mai ales de prescris. Sunt artiști atât de stăpâniți de preocuparea de a se exprima pe ei înșiși, încât nesocotesc cu desăvârșire preocuparea de a se exprima pentru alții. Creațiile acestora fac parte din categoria operelor obscure. Un exemplu în această privință este ciudata operă a englezului James Joyce, « Ulysse », în care poetul' asumându-și sarcina aproape imposibilă de a nota tot ce s'a putut desfășura într'un timp de douăzeci și

patru de ore, în conștiința eroului său, sub a cărui mască autorul se ascunde desigur pe sine, fără să elimine și să aleagă nimic, fără să gradeze și să ierarhizeze acest material și, prin urmare, fără să-l toarne într'un tipar obiectiv și comunicabil, n'a putut ajunge decât la o expunere de o densitate și prolixitate în care orice pătrundere devine cu neputință. Sunt însă artiști cari cetesc mai limpede în ei și înțeleg imposibilitatea de a comunica întregul tumult al gândurilor și sentimentelor care îi stăpânesc, atâta vreme cât n'au găsit mijlocul obiectiv de a se împărtăși. « Sunt locuri, scrie odată Flaubert în timp ce compunea un « mister » rămas neterminat, unde mă opresc subit. Am încercat un sentiment penibil de curând... găsindu-mă deodată în față cu infinitul, neștiind cum să exprim tot ce-mi răvășea sufletul »⁴. Când însă, dimpotrivă, artistul este prea mult stăpânit de preocuparea de a se exprima pentru alții și prea puțin de aceea de a se exprima pe sine, o altă primejdie amenință opera sa, primejdia facilității și a convenționalității. O operă de artă desăvârșită nu apare decât atunci când artistul se pricepe să ajungă la expresia propriei lui originalități, într'un fel care o face cât mai larg comunicabilă.

Dacă este însă așa, devine limpede că opera nu e numai strigătul sincer al unui suflet, dar și produsul unei dibăcii care știe să câștige pentru sine atenția și înțelegerea oamenilor. Opera nu este un document exclusiv al sincerității artistului. Cine crede că poate intui pe artist în operă, ca printr'un mediu transparent, se înșală. Opera nu numai manifestă, dar într'o anumită măsură îl și ascunde pe artist. Artistul nu este numai sincer, dar și disimulat. Din toate aceste constatări rezultă însă concluzia după care identificarea operei cu artistul fiind imposibilă, se impune diferențierea lor metodică și studiul lor separat.

În același fel trebuie să respingem identificarea operei și a contemplației. Putem oare admite existența operei ca un prototip, la cunoștința căruia inteligența se poate ridica, depășind răsfrângerea ei individuală? Este oare opera o entitate mistică? Este oare contemplația o simplă intuiție intelectuală? Aceste ipoteze trebuiesc îndepărtate dacă dorim să ne menținem în cadrul unei estetice înțeleasă ca o știință în care nimic să nu fie primit mai înainte de a fi fost controlat în experiență. Experiența nu ne arată decât o seamă de procese intelectuale și afective care încep să se desvolte din momentul în care o conștiință intră în atingere cu o operă. Opera rămâne într'acestea un punct fix, o întocmire imobilă în jurul căreia se mișcă neconținut valurile vieții conștiente. Și în împrejurarea aceasta trebuie deci să distingem între o realitate statică și una dinamică, cercetându-le în mod separat. Putem fără îndoială studia structura operei de artă, considerată prin ipoteză mai înainte de răsfrângerea ei în conștiință. Dar cele stabilite cu acest prilej nu permit vreo încheiere cât privește seria de acte și stări sufletești care se succed, alcătuind laolaltă procesul receptării operei.

Dacă totuși s'a putut postula identitatea operei cu contemplația, lucrul se datorește noțiunii cu totul incomplete pe care ne-o facem despre contemplație. Cine admite acest postulat, înțelege contemplația ca pe o simplă stare momentană în care se revelă conștiinței opera ca întreg. Vom avea mai târziu prilejul să aducem modificări esențiale acestei noțiuni arătând câte alte sentimente se adaugă primei iluminări a operei în noi. Pentru noi, contemplația nu este numai rodul unei clipe, o revelație instantanee, ci și un proces în desfășurare. Ideea contemplației momentane își are originea ei în estetica mistică. « Frumusețea, spune Plotin, este o calitate

care devine sensibilă dela prima impresie »⁵. Dar și aci trebuie să îndepărtăm prenoțiunile din izvor mistic, pentru a nu reține decât ceea ce se verifică în experiență. Dar experiența nu ne arată numai această suspendare a conștiinței, această imobilizare a ei într'un moment revelator, ci și acte și stări care îi succed și se întrepătrund necontenit. Fenomenele acestea se cuvin a fi studiate pe seama lor.

În sfârșit, tot atât de imposibilă ni se pare a fi identificarea creației și a contemplației. Fără îndoială că în timp ce se desfășoară procesul de receptare a operei, intenția creatorului, concepția propriei lui opere, se luminează treptat și în conștiința contemplatorului. Dar pe lângă această împrejurare care apropie pe acesta din urmă de artist, câte alte deosebiri îi despart! Pe când procesul creației este *analitic*, procesul contemplației este *sintetic*. Anticipând asupra unor lucruri pe care urmează a le expune mai pe larg, putem spune depe acum că artistul pornește dela viziunea mai mult sau mai puțin șovăitoare și confuză a operei ca întreg. « Pot vedea întreaga bucată muzicală, spunea Mozart, cu o singură privire a ochiului meu spiritual, așa cum aş vedea o pictură frumoasă sau o frumoasă creatură umană. N'aud atunci opera ca o succesiune, — aceasta va veni mai târziu, — ci o aud oarecum întreagă și în acelaș timp »⁶. În această schemă generală artistul găsește, grație muncii sale de invenție, o seamă de detalii particulare pe care caută să le adapteze întregului, așa încât convergența acestora să realizeze viziunea întrezărită dela început. Dar artistul nu poate obține această adaptare a detaliilor la întreg decât printr'o lucrare de analiză a viziunii sale inițiale. În ce-l privește, contemplatorul ajunge și el la o intuiție de totalitate a operei, la o viziune integrală a ei, dar aceasta numai după ce a însumat treptat în conștiința lui feluritele

detalii din care opera este făcută. Desvoltarea procesului contemplației are așa dar un caracter sintetic. Astfel de deosebiri între creație și contemplație, indicate deocamdată sumar, dovedesc eroarea acelor care le identifică și fac necesară diferențierea și cercetarea lor deosebită.

3. IZVOARELE ȘI METODELE ESTETICEI

Cele patru probleme ale esteticii reclamă pentru a fi soluționate utilizarea unui material propriu și a unor metode adecuate. În ce fel circumscriem materialul pe care urmează să-l analizăm și din ce puncte de vedere îl vom considera sunt întrebări care trebuiesc lămurite din capul locului. Preocuparea de a stabili granițele între care se vor mișca observațiile estetice este cu toate acestea destul de recentă în estetică. Înainte de mijlocul veacului al XVIII-lea, estetica părea a nu cunoaște decât un singur tip de artă, o singură regiune a dezvoltării ei istorice, pe care o aborda din singurul punct de vedere normativ. Care sunt normele frumuseții clasice, canoanele artei greco-romane, alcătuia întrebarea capitală pe care și-o pune gândirea estetică mai veche. Tot ce se opunea acestor norme se cuvenea a fi nu numai desaprobat, dar nesocotit. Stilul gotic de pildă este pentru un La Bruyère (*Les Caractères, Oeuvres*, I, 1867 pag. 113) un simplu produs al barbariei. Filosofia clasică a artei nu-i acordă niciun loc și nicio atenție, după cum trece cu vederea creația artistică a tuturor popoarelor aparținând altor tipuri de inspirație și altor cercuri de cultură.

Pe la mijlocul veacului al XVIII-lea se pot însă distinge semnele unei extinderi a materialului de reflecție pe care îl manevra estetica mai veche. Contribuția engleză a fost

în acest sens hotărâtoare. «Gustul englez, scrie W. Folkierski, un autor care a consacrat o erudită lucrare trecerii dintre clasicism și romantism, a fost totdeauna mai puțin exclusiv decât cel francez: el admitea un material estetic mai larg, după cum se poate dovedi după însăși popularitatea lui Shakespeare și Milton»¹. Un Gerard (*An Essay on Taste*, 1759) și un Burke (*Inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, 1756) sunt printre cei dintâi să constate că plăcerea estetică poate fi trezită și de obiecte care nu satisfac condițiile frumuseții clasice. Infățișările sublime ale naturii și artei compun cu frumusețea de tip clasic o dualitate în fața căreia estetica se va opri neconținut de aci înainte. Folosind exemplul englez al dramei shakespeariene încearcă Lessing să sguđue regalitatea clasicismului francez în teatru. Când totuși prin poezia unui Goethe, vechea suveranitate a clasicismului pare a fi restaurată, Schiller o pune din nou în discuție, reclamând drepturile unei inspirații moderne autonome. «Poetul modern n'are oare dreptul, se întreabă odată Schiller, să se instaleze și desăvârșască într'un domeniu propriu mai bine decât să se lase depășit de vechii Greci într'unul străin, care prin lumea, limba și cultura lui i se opune deapauri?»². Din această nevoie de a legitima producția modernă în fața celei vechi apare tratatul lui Schiller despre poezia naivă și sentimentală, cea dintâi lucrare consacrată comparației sistematice dintre inspirația veche și modernă și prima încercare de tipologie estetică. Inițiativa lui Schiller n'a rămas fără continuatori și astfel Hegel izbutește la rândul lui să anexeze cu arta vechilor popoare orientale, un nou domeniu al esteticii. Odată cu marele sistem al lui Hegel pare un bun câștigat adevărul că estetica trebuie să-și caute materialul ei în întreaga istorie a artelor. Dar împreună cu această extindere a câmpului de observație al esteticii au

trebuit să se transforme și metodele cercetării mai vechi. Relativizarea idealului estetic, prin scoaterea în evidență a chipului în care felurile lui forme se succed în decursul evoluției istorice a artei, a atras după sine atenuarea preocupării de a *normaliza*, în avantajul aceleia de a *cunoaște* și *explica* aceste forme felurite ale artei. Câtă vreme estetica nu cunoștea decât un singur tip de artă era firesc ca singura întrebare în legătură cu el să fie aceea despre normele care îl conduc în chip exclusiv. Numai când multiplicitatea formelor artistice s'a impus ca un fapt incontestabil cercetării, comparația dintre ele și punerea lor în relație cu condițiile răspunzătoare de această varietate, a făcut necesară alături de vechea normalizare, preocuparea mai nouă de a descrie și explica. Imbogățirea metodologică a esteticei moderne este astfel pentru noi un fapt în strânsă dependență cu sguduirea suveranității absolute a esteticei clasice încă de pe la mijlocul veacului al XVIII-lea.

Indepărtarea limitelor care vor cuprinde de aci înainte câmpul de observație al esteticei n'o vor transforma totuși pe aceasta într'o istorie a artelor. Istoria artelor nu va procura esteticei decât un simplu material. Mai exact spus, același material va fi prelucrat în două moduri felurite, după cum va fi întrebuințat de istoria artelor sau de estetică. Intocmai ca orice știință istorică, cea dintâi dintre aceste discipline năzuește să stabilească *serii istorice* între operele și artiștii de care se ocupă, să surprindă adică în legătura cu un număr anumit de fenomene din această categorie *unitatea procesului lor de desfășurare în timp*. Aceste « serii istorice » capătă în istoria artelor numele special de *epoce artistice*, *curente* sau *școale*. Același material va fi însă altfel întrebuințat de o disciplină sistematică cum este estetica. Operele și artiștii nu vor fi considerați de estetică cu interesul de a reconstitui procesul unitar în curentul căruia au apă-

rut, ci cu preocuparea specială de a le integra în unități sistematice, în *tipuri* estetice permanente. Deosebirea între istoria artelor și estetică ar rămâne desăvârșit de limpede, dacă ele întrebuințând adeseori aceeași terminologie, n'ar ascunde sub identitatea termenilor varietatea obiectelor pe care aceștia le desemnează. Un exemplu instructiv ni-l oferă în această privință termenul de *clasicism*, care desemnează uneori o serie istorică, de pildă literatura franceză în a doua jumătate a veacului al XVII-lea, alteori un tip estetic, adică o anumită structură permanentă a operelor și artiștilor care a apărut de fapt de mai multe ori în decursul istoriei. Relația dintre istoria artelor și estetică pare în felul acesta destul de curioasă. Istoria artelor *oferă* esteticei un material, deși ea însăși nu *este* un simplu material, ca una care presupune la rândul ei o anumită elaborare. Același material este introdus de estetică și de istoria artelor în constelații deosebite. Dar acest material, estetica nu-l poate afla decât tot în istoria artelor, de unde îl extrage, desfăcându-l din legăturile speciale în care aceasta îl prezintă și sistematizându-l în modul ei propriu.

* * *

Este evident că anexarea întregului domeniu al istoriei artelor în câmpul de observație al esteticei nu se face numai pentru a stabili tipuri, adică structuri permanente ale operelor de artă. Odată aceste tipuri estetice precizate, urmează *comparația* operelor. Metoda tipologică descriptivă se însoțește astfel cu metoda comparativă în studiul operelor de artă. Dar comparația urmărește în estetică un obiectiv îndoit. Putem uneori compara mai multe tipuri estetice, pentru ca în varietatea lor să surprindem motivul lor comun, permanenta rațiune de a fi a artei. Iată în această privință exemplul procedării unui estetician ca W. Worringer. Pentru

Worringer, estetica simpatiei, cu multă trecere încă în momentul în care cartea sa apare³, nu se potrivește decât artei omului clasic, artei greco-romane și a civilizației moderne occidentale. Simpatia estetică nu pare a fi în adevăr solicitată decât de înfățișarea artistică a formelor organice. Simpatia nu e posibilă decât cu o anumită expresie a vieții. Pornind dela această constatare dorește Worringer o lărgire a câmpului estetic de observație și asupra produselor artei orientale și primitive, care nu înfățișează forme organice și vii, ci mai totdeauna forme abstracte și moarte. Mulțumită acestei extinderi a observațiilor sale izbutește Worringer să stabilească două tipuri de artă: tipul *simpatetic* și tipul *abstract*. Comparând aceste tipuri între ele ajunge Worringer mai departe să găsească motivul lor comun. Dacă omul clasic, spune el, s'a simțit înclinat să înfățișeze formele naturii organice, lucrul se datorește încrederii pe care el o concepe într'o natură care nu-l amenință, în care nu se simte străin, desigur pentru că inteligența sa a izbutit să și-o supună. Dacă însă primitivul și orientalul prezintă în arta lor forme inorganice și abstracte, împrejurarea decurge din faptul că numai prin acestea, ei reușesc să se înalțe peste mobilitatea și tumultul înspăimântător al fenomenelor, pe care inteligența lor n'a ajuns sau a renunțat să le domine. În amândouă cazurile însă, arta oferă aceeași satisfacție aspirației sufletești a omului către fericire, prin natură sau prin evadarea din ea. Rațiunea permanentă de a fi a artei stă în împlinirea acestei nevoi. « Valoarea unei opere de artă, scrie Worringer, ceea ce numim frumusețea ei, stă în mod general în valorile ei de fericire »⁴.

Dar comparația felurilor tipuri de artă poate conduce nu numai către găsirea motivului lor comun, dar și la aceea a condițiilor răspunzătoare de această varietate. În cazul acesta se pot determina anumite corelații între tipurile artei

și unii factori extraestetici. Chiar în exemplul analizat mai sus s'au putut stabili astfel de corelații care unesc tipurile artei cu sentimentul metafizic de viață care inspiră felurile culturi. Dar cum sub categoria acelorași tipuri estetice intră fenomene artistice foarte variate prin timpul și spațiul lor, opere și artiști aparținând unor epoci și civilizații foarte felurite, corelația acestora cu unii factori extraestetici, constituie adevăratele legi care domină desfășurarea vieții artistice a omenirii. Incercări de a găsi astfel de legi sunt numeroase în estetica modernă. Vom aminti printre acestea pe a lui Herbert Kühn, din punctul de vedere al materialismului istoric, care admitând un tip *sensorial* și unul *imaginativ* de artă, le pune respectiv în legătură cu economia vânătoarească și cu economia agrară. Vânătorul nomad al paleoliticului ca și boschimanul modern, așa cum ei sunt orientați către pândă, lipsiți de griji într'o lume care îi hrănește cu ușurință, fixați oarecum în momentaneitate, vor transcrie simplele lor senzații fugitive. Din această stare de spirit va reieși acea artă de rapide schițe naturaliste, cum sunt siluetele de animale găsite pe pereții grotelor din paleolitic. Odată însă cu primele așezări agrariene ale neoliticului, ale Negrilor africani sau ale Indienilor din America și cu transformările care decurg de aci în mentalitatea omului, devenit deodată dependent de puterile necunoscute ale germinării și ca atare mistic, arta lor ia o formă imaginativă. Omul nu mai figurează ce vede ci ceea ce își închipuie, toate reprezentările magiei, ale cultului morților, etc. Aceste corelații se verifică ori de câte ori societățile își modifică genul lor de producție economică, ori de câte ori ele trec dela înrădăcinarea sistemului agrar către desrădăcinarea unui gen de producție care presupune nomadismul. « Nu este o întâmplare, scrie Kühn, că evoluția stilului dela forma imaginativă a goticului către forma sensorială și plină de

vieată a Renașterii coincide cu o evoluție a economiei dela legăturile sistemului feudal către libertatea comerțului »⁵. Comerțul este pentru Kühn o formă a nomadismului. Și ori de câte ori aceasta colorează economia unei epoci se poate stabili și o deplasare în favoarea tipului sensorial de artă. Comparația între felurile tipuri artistice conduce în felul acesta la precizarea legilor care guvernează desfășurarea vieții artistice. Dar fie că-și propune acest scop, fie că urmărește a afla rațiunea permanentă de a fi a activității artistice, metoda comparativă păstrează o valoare explicativă.

Chiar din exemplele pe care tocmai le-am citat se vede că estetica modernă a depășit limitele materialului oferit de istoria artei, anexându-și pe acela al artei preistorice și primitive. Motivele acestei noi extinderi a câmpului de observație sunt limpezi pentru toată lumea. Artă istorică este un fenomen complex în care legăturile care îl unesc cu unele tendințe ale sufletului omenesc și cu împrejurările vieții sociale apar mai umbrite. Aceste tendințe și aceste împrejurări devin cu mult mai limpezi când le considerăm cu prilejul fenomenului mai simplu al artei primitive. Pentru a ne restrânge la exemplul analizat mai sus, este evident că legătura dintre forma economiei agrare și arta sensorială poate fi mai ușor observată în cazul creației primitive, decât în acela al artei istorice culte, unde complexitatea factorilor determinanți poate acoperi și chiar devia această corelație. Creația istorică apare într'un mediu în care factori cu mult mai numeroși decât cel economic pot intra în lucru. Apoi, artă istorică este fapta unui artist și diferențierea lui individuală complică și nuanțează la infinit procesul creației. Astfel, pentru H. Kühn impresionismul modern este un fapt corelativ cu expansiunea modernă a comerțului și economiei bancare. Dar este oare impresionis-

mul un tip artistic tot atât de generalizat în civilizația noastră, cum este sensorialismul pentru boschimani? Alături de impresionism, multe alte orientări artistice s'au încrucișat în societățile noastre și anume cu o densitate care face cu neputință de aflat tipul social omogen care le determină deopotrivă. Această complexitate aproape inanalizabilă se datorește fără îndoială importanței în creștere a coeficientului individual în creație. Dacă dorim deci să găsim corelații mai categorice între tipurile artei și formele civilizației este necesar să ne adresăm artei primitive, în producerea căreia atât valoarea individualității, cât și mulțimea factorilor în lucru este cu mult mai mică.

Dar năzuințele estetice de a extinde observațiile sale și asupra artei primitive se mai justifică și dintr'o altă direcție. Cine studiază artă primitivă o face cu interesul teoretic de a afla forma de activitate mai simplă sau mai generală din care s'a diferențiat activitatea propriu zis artistică. Pentru unii această rădăcină străveche a artei se va găsi în joc, pentru alții în muncă, pentru alții în magie sau în sexualitate. Artă primitivă nu este nicio dată un produs autonom, de o valoare pur estetică. Autonomizarea artei, eliminarea factorilor extraestetici din cuprinsul ei este un proces tardiv și care aparține societăților foarte civilizate. Dimpotrivă, în societățile primitive activitatea artistică se însoțește mai totdeauna cu un interes extraestetic, în cadrul căruia ea se desvoltă și din care încearcă să se elibereze treptat. Problema genezei artei nu se poate deci soluționa decât prin considerarea materialului pe care ni-l oferă artă primitivă și cu ajutorul unei metode explicative.

Dar necesitatea unui nou punct de vedere ne apare în acest moment. Dacă artă primitivă se însoțește mai tot timpul cu manifestări care nu conțin în ele nimic

estetic, când vom ști că încetează acestea și apare arta? O estetică sistematică trebuie deci să înceapă cu o descriere a fenomenului pur al artei. Preocuparea aceasta trebuie să rămână vie și pentru acel ce studiază arta istorică și cultă, căci aci realități eteronomice se asociază tot timpul cu realitatea artei. Un tablou de Bellini este o operă de artă, dar și un obiect de devoțiune. Poemul lui Lucrețiu este și o operă filosofică. Un palat florentin este și un monument istoric. Cum vom distinge deci artisticul pur din complexitatea eteronomă în care el apare de obicei? Întrebarea conține în sine răspunsul. Va fi necesară o descriere a artei pe calea metodei fenomenologice, adică al acelui punct de vedere special care izolând obiectele din complexe statice sau din seriile cauzale în care ele apar îndeobște, le consideră în ele însele ca pe niște esențe sustrate oricăror deveniri. Un capitol consacrat descrierii operei de artă va deschide deci șirul considerațiilor pe care le vom consacra analizei ei ca realitate istorică.

Când un Hamann sau un Geiger⁶ au pus mai întâi în lumină necesitatea unei analize fenomenologice a artei, s'a produs o reacțiune împotriva studiului artei ca proces, mai întâi ca proces social, apoi ca o succesiune de acte și stări în conștiința artistului sau a contemplatorului. Toate aceste probleme erau arătate ca aparținând sociologiei și psihologiei, nu însă esteticei propriu zise care trebuie să-și rezerve pe seama sa numai analiza artei în genere și a varietăților ei, a modurilor ei speciale de organizare, cum ar fi poezia, muzica sau plastica și în cuprinsul acestora, lirica, epica sau drama, simfonia, sonata sau liedul, portretul, peisajul sau natura moartă, etc. O realitate, spun fenomenologii, nu se definește nici prin ceea ce o precedă, nici prin ceea ce o urmează în seria evenimentelor. Nici înțelegerea noastră cu privire la opera de artă

nu este de nădăjduit că va dobândi vreo lumină din cunoașterea procesului creator care a produs-o și nici din aceea a contemplației pe care o determină. Pentru a cunoaște opera de artă se cuvine deci a o studia în ea însăși. Fără îndoială că analiza fenomenologică a artei se impune și că trebuie să anticipeze orice altă cercetare în estetică. Căci dacă nu vom ști ce este arta, cum vom putea oare distinge procesele care se găsesc cu adevărat în conexitate cu ea în sufletul creatorului sau al contemplatorului? Nu tot ce se petrece în sufletul unui artist prezintă interes pentru estetică. Procesul creației nu poate fi determinat decât cu referire la opera de artă, în care el își găsește ținta și încheierea firească. Același lucru se cuvine a fi spus și despre contemplație. Realitatea acesteia nu se delimitează decât în raport cu opera în jurul căreia ea se țese neconținut. Dar tocmai această raportare permanentă la esența artisticului în studiul creației și contemplației alcătuește împrejurarea care ne împiedică de a privi aceste două probleme ca pe niște simple capitole de sociologie sau psihologie. Nici sociologia, nici psihologia nu pun în legătură realitățile pe care le studiază cu vreo idee de valoare. Acesta este însă cazul esteticei, care chiar atunci când își mută domeniul ei de cercetare în sfera faptelor sociale sau psihologice, le subordonează totdeauna unei valori și anume aceleia care este întrupată în opera de artă.

* * *

Metodele în studiul creației și contemplației vor rămâne, ca și în cazul operei de artă, descrierea și explicația. Care sunt etapele procesului creator, câte tipuri de creație există, sunt întrebările în fața cărora va trebui să ne oprim. Pentru a răspunde acestor întrebări, izvoare prețioase vom găsi în confesiunile, jurnalele intime și scri-

surile artiștilor. Mărturiile acestora alcătuiesc un material mai prețios decât acela strâns în împrejurarea *anchetelor*, întreprinse altădată de un Dr. Toulouse, A. Binet sau L. Arréat. Căci orice cercetare de acest fel punând subiectul anchetat în situația de a se observa și de a se conduce, răpește mărturisirii sale caracterul de naturalețe și spontaneitate care constituie valoarea scrisorilor sau jurnalelor intime. Apoi anchetele sunt totdeauna călăuzite de propriul punct de vedere al celui care le face; o stare de lucruri care lipsește materialul strâns pe această cale de prețul faptelor nude și nefalsificate.

Bune rezultate a dat și metoda inferențelor dela operă la artist. Mai ales când operele aceluiași artist sunt studiate în succesiunea lor de-a-lungul unei întregi cariere se pot obține precizii folositoare cu privire la unele din amănuntele creației. Așa a procedat de pildă K. Gross în șirul cercetărilor pentru care a găsit denumirea de « psihologie a literaturii ». Astfel cercetarea datelor sensoriale în opera poetică a unui Wagner, Shakespeare, Goethe și Schiller a putut aduce interesante constatări despre evoluția darului vizual și auditiv al acestor feluriți artiști și despre chipul în care s'au dozat aceste două înzestrări în diversele momente ale carierei lor⁷.

Indată ce folosind mărturiile directe ale artiștilor sau acelea culese din operele lor amănuntele creației vor putea fi descrise, explicația ei trebuie să urmeze. Intocmai ca în cazul operei de artă, considerată ca o realitate socială, cercetarea se va întreba care sunt motivele creației individuale, condițiile ei eficiente, tendințele sufletești eteronome cu care se însoțește îndeobște. Dar și aci comparația poate aduce servicii greu de înlocuit. Căci este evident că ceea ce comparația va dovedi comun în cazul unor creatori despărțiți prin numeroase împrejurări de timp și spațiu

este în același timp și ceea ce putem socoti cu adevărat esențial. Metoda comparativă poate institui apoi alăturarea dintre creația adultă și formele ei infantile sau patologice. Și în cazul acesta metoda comparativă poate urmări mai multe obiective. Simplitatea relativă a creației infantile poate scoate mai limpede în evidență motivele generale ale oricărei creații artistice. Creația de artă ca o formă a jocului este un adevăr extras din comparația formelor ei înaintate cu formele ei infantile, unde conexitatea cu motivul jocului este mai evidentă. Dar creația infantilă este în același timp și unul din tipurile creației; în artele plastice ea constituie tipul ei ideografic, adică acela orientat către figurarea ideilor, nu a senzațiilor primite dela lucruri. Tipului ideografic îi aparțin însă și unele din creațiile adulte, de pildă creația expresionistă, care nu poate fi așa dar pe deplin înțeleasă decât prin asimilarea ei cu forma infantilă a creației. Tot astfel creația patologică pune în lumină legătura dintre anumite forme ale artei și anumite structuri nervoase. Așa a putut un cercetător ca E. Kretschmer să stabilească legătura dintre temperamentul ciclotimic și arta clasică sau dintre temperamentul schizoid și arta romantică⁸.

Trecând acum la problema contemplației artistice este evident că modul de a strânge materialul necesar și metodele menite să-l valorifice nu pot fi decât acelea ale psihologiei în genere. Printre acestea trebuie trecută în primul rând introspecția, care nu alcătuiește numai unul din izvoarele estetice psihologice, alături de celelalte, dar izvorul ei principal și singurul care poate da un înțeles deplin observațiilor făcute pe alte căi. Astfel tot ce se poate culege prin observația obiectivă a atitudinilor, prin experiență și prin anchete nu trece în rândul faptelor bine constatate, decât în măsura în care introspecția le regăsește

printre propriile evenimente intime ale aceluia care cercetează. Dacă însă introspecția rămâne cheia de boltă a observației psihologice, ea nu este și singurul ei izvor. Studiul obiectiv al atitudinilor a fost de pildă adjuvantul indispensabil în descrierea simpatiei estetice. Numai cine a observat felul cum se comportă unii spectatori la teatru, de pildă mișcările schițate cu care ei întovărășesc spectacolul, a putut descrie mecanismul intim al simpatiei estetice. Experiența, adică observația în condiții anume făurite și ancheta prin întrebări asupra actelor și stărilor care se succed în intervalul contemplației sunt de asemeni de un mare preț întrucât privește adunarea materialului și descrierea procesului. Dar aci, ca și în cazul anchetelor privitoare la creația artistică, simțul critic al cercetătorului trebuie să distingă materialul autentic de acela care este falsificat fie prin intenția cercetătorului însuși, care poate da observațiilor sale un curs stabilit de el mai înainte, fie prin intenția subiectelor cercetate, care au de asemeni facultatea de a stiliza mărturiile lor într'un fel voit în prealabil.

Observația estetică extrasă din toate aceste izvoare va duce neapărat la concluzia că procesul contemplației nu este același în toate împrejurările. Stabilirea tipurilor este una din principalele preocupări metodice și pentru cine poposește în fața procesului contemplației. Apoi comparația dintre aceste tipuri va ajuta nu numai la aflarea trăsăturilor permanente ale contemplației, a factorilor cari intră totdeauna în compoziția ei, dar și a condițiilor ei permanente, precum și a condițiilor ei variabile și răspunzătoare de formele felurite pe care ea le îmbracă. Descrierea procesului contemplației se întovărășește astfel cu explicația lui. Contemplația estetică este la rândul ei un eveniment sufletesc care își are rațiunea de a fi și cauzele ei

genetice. Cercetătorii cari au înfățișat contemplația ca o formă de eliberare a unor tendințe comprimate sau ca o derivație a nevoii mai generale de a iubi au formulat niște rezultate atinse pe calea unei metode explicative.

Sistemul de estetică dezvoltat în paginile care urmează va folosi astfel un material extins până la cele mai îndepărtate limite ale observației și va întrebuița toate metodele care în cursul cercetării moderne s'au dovedit capabile să dea rezultate. Parțialitatea materialului sau a metodelor, pentru care atâtea din sistemele estetice contemporane optează, în scopul de a garanta unitatea și limitarea expresivă a construcției, mi se pare totdeauna condamnată. Un material restrâns și metode mai puține este firesc să nu lumineze decât aspecte mărginite din câmpul atât de vast al problemelor de estetică. Sunt fără îndoială aspecte particulare din adevărul complex al lucrurilor care reclamă, pentru a fi cunoscute, folosința unei singure metode adecuate lor, manevrate cu consecvență și parțialitate. Cine dorește însă să schițeze tabloul cât mai complet al științei sale și a rezultatelor ei moderne este firesc să nu se lipsească de niciuna din căile de cercetare care și-au dovedit utilitatea.

4. VALOAREA NORMELOR ÎN ESTETICĂ ȘI TIPURILE LOR

Din rândul metodelor amintite am omis cu bună știință metoda normativă, ca una care punând un mare număr de probleme, implică o discuție separată. Estetica este pentru noi o disciplină normativă, în înțelesul că nu se poate mulțumi numai cu descrierea operei de artă și a felului în care decurge procesul creației și al contemplației. Ea nu se poate restrânge nici la explicația lor, prin punerea în lumină a rațiunii lor de a fi și a împrejurărilor lor genetice. Estetica adaugă acestor *constatări*, o seamă de *prescripții* relative la felul în care *trebuie* să se constituie opera de artă și să se desvolte creația artistului și contemplația amatorului. Chiar când aceste prescripții nu sunt formulate în chip expres, ele nu rămân mai puțin învăluite și implicate în afirmațiile estetice. Implejurarea că în câmpul estetice explicarea se poate întruni cu normalizarea provine din faptul fundamental, asupra căruia lucrarea de față va reveni neconținut, că arta este o realitate istorică, supusă mobilității și condiționărilor vieții în societate, dar în același timp, privită ca o simplă întocmire estetică, o unitate autonomă, superioară mișcării și relativismului istoric și determinată de singurele norme imanente. Din aceeași pricină ni s'a arătat mai sus că tendința modernă de a

explica, poate atenua dar nu înlătura cu totul preocuparea de a normaliza.

Recunoașterea caracterului normativ al estetice, dela sine înțelege în mișcarea mai veche a științei noastre, a întâmpinat însă numeroase obstacole în vremea din urmă. S'a afirmat anume că dacă estetica dorește să ajungă la rezultatele importante pe care le-a atins alte științe ale spiritului, dar mai cu seamă științele naturii, ea trebuie să renunțe la orice operație de normalizare, mulțumindu-se să constate realitatea faptelor. Vechea estetică normativă se închidea singură într'un impas, pornind dela un concept normativ al frumosului și artei sub care adevărul lucrurilor se găsea de fapt ascuns. În loc de a întreba faptele, pentru ca pe calea metodei inductive să ajungă la adevăruri generale cu privire la natura frumosului și artei, estetica normativă impunea cu anticipație o noțiune a acestora, care nu putea fi decât falsă sau parțială. Pentru a remedia aceste neajunsuri, un cercetător ca Gustav Theodor Fechner a propus metoda unei estetice pornind de *jos în sus*, dela observația directă a faptelor și dela acea tratare inductivă a lor, care a asigurat succesul celorlalte științe.

Acceptarea normelor ar presupune însă un neajuns și pentru artistul creator. Creația nu implică oare un regim de libertate, incompatibil cu constrângerea pe care normele o exercită? Epocile care au crezut cu tărie în norme au produs artiști pedanți, lipsiți de avânt și fantezie sau au stânjenit pe adevărații creatori, cari au trebuit să se smulgă de sub puterea lor. Oricât de puternică va fi fost norma celor trei unități în clasicismul francez, Corneille a știut s'o nesocotească atunci când a fost nevoie. Incepând cu Im. Kant, geniul artistic a fost mereu conceput ca o putere a naturii, lucrând cu o spontaneitate pe care conduita în raport cu normele nu poate decât s'o altereze. Și din acest punct de

vedere se cuvine așa dar ca estetica să renunțe la toate acele prescripții normative care sunt sau inutile sau primejdioase.

Când, în sfârșit, prescripția normativă se adresează atitudinii noastre în fața artei, spontaneitatea acesteia se găsește de asemeni alterată. Lipsită de spontaneitate, contemplația artistică nu mai are nicio valoare. Contemplația artistică este în adevăr o acțiune de valorificare, valorificarea unui obiect ca operă de artă. Singura valorificare valabilă este însă aceea *autonomă*, operată adică după motive strict personale. Valorificarea în raport cu normele este de tip *eteronomic*, adică după motive impuse de altcineva. A spune deci că prețuești un obiect ca operă de artă pentru că satisface anumite norme, este ca și cum ai spune că îți place un parfum pentru că el este pe gustul unui semen de-al tău. R. Müller-Freienfels distinge odată între *trăirea* unei valori și *prețuirea* ei. Normalizarea impusă contemplației ar atrage un conflict insolubil între trăirea și prețuirea valorii¹. Dar spontaneitatea contemplației trebuie menținută cu orice preț și pentru alte motive. Plăcerea care o însoțește nu poate decât să slăbească îndată ce facem contemplația să ocolească prin conștiința intelectuală a normelor. În sfârșit, adevărata intenție a operei nu se poate lumina decât în reacțiunea spontană a conștiinței. Tot ce turbură această spontaneitate, face conștiința contemplatorului șovăitoare și nesigură. În același fel se socotește că instinctul prin spontaneitatea lui ne călăuzește în acțiunile hotărâtoare ale vieții mai bine decât pot face indicațiile inteligenței.

Atâtea obiecții au slăbit în estetica modernă metoda normativă. Dintre marile sisteme de estetică ale epoce noastre numai acela al lui Volkelt rezervă o parte formulării de norme. Cât despre Th. Lipps, el afirmă că norma nu este decât o altă formă a constatării încheiate. « Trebuie să știm

mai întâi ce este frumosul, pentru a stabili apoi cum trebuie el să fie »². Dar o normă care nu este anticipativă, nu mai este de fapt o normă. O normă a *posteriori* este o noțiune contradictorie. Norma nu poate fi decât anticipativă și trebuie să rămână așa. Pentru cazul special al esteticei, utilitatea ei rezultă din faptul că ea coincide cu însuși actul de delimitare al obiectului științei. Orice estetică trebuie să deuteze cu recunoașterea obiectelor pe care le vom numi opere de artă și pe care urmează să le studiem. A le recunoaște din capul locului înseamnă a le recomanda. Un act analog de delimitare a obiectului întreprind și celelalte științe, chiar științele naturale, de pildă zoologia, care mai înainte de a începe cercetările sale, trebuie să definească mai întâi ce este un animal. Numai că actul delimitării nu dobândește în științele naturii un caracter normativ, de vreme ce acestea se ocupă de realități în afară de prețuirea noastră și care nu se înlănțuiesc în vederea unui scop, pe când tocmai acesta este cazul esteticei. Putem astfel spune ce *este* un animal, dar nu și ceea ce *trebuie* el să fie. Nu putem defini însă frumosul artistic, fără a nu arăta ce trebuie el să devină pentru artistul care îl creează sau pentru amatorul care îl realizează subiectiv. A defini o valoare, cum este aceea realizată în opera de artă, înseamnă neapărat a o recomanda. Căci valoarea artistică este ținta către care se îndreaptă năzuința creatoare a artistului și aceea pe care urmărește s'o realizeze contemplația adecuată a amatorului. Valoarea artistică este din ambele aceste puncte de vedere reprezentarea unui scop. Este imposibil însă să definim un scop, fără ca în același timp să nu-l propunem. De altfel, nu numai estetica, dar și logica și morala, se găsesc în situația de a debuta prin definiția normalizatoare a obiectului lor, a adevărului și binelui. Lipsite de această concepție călăuzitoare și de metoda pe care ele o implică, toate aceste discipline filo-

sofice își pierd caracterul propriu și autonomia lor, transformându-se în capitole speciale ale psihologiei sau sociologiei.

Nu se poate apoi să înlocuim acțiunea de normalizare printr'o inducție operată asupra faptelor, așa cum o dorea Fechner. Căci dacă nu vom ști ce este frumosul, mai înainte de a proceda la examinarea faptelor, cum vom putea distinge printre acestea din urmă pe acelea cu adevărat frumoase, din materia cărora să se poată construi noțiunea generală a frumuseții? Observația și experimentarea în estetică trebuiesc totdeauna conduse de o anumită concepție asupra frumosului, în lipsa căreia ele ar amenința să rătăcească. Dar această concepție călăuzitoare nu poate fi câștigată decât pe calea normalizării.

S'ar părea totuși că estetica ar găsi un material de fapte clasate și recunoscute în istoria artelor, încât cu privire la ele ar deveni inutilă orice concepție conducătoare. În realitate însă istoria artelor este și ea construită totdeauna în raport cu un gust al timpului și prin urmare cu anumite vederi normative în funcțiune. Astfel goticul nu juca niciun rol în istoria artei mai înainte ca gustul romantic să-l fi impus. Barocul se bucură de o prețuire și de un loc cu totul deosebit în istoriile artei datorite autorilor italieni sau germani. Pentru italieni, barocul este aspectul decadent în care sfârșește Renașterea. Pentru germani, el înseamnă o nouă vieată a dinamismului gotic, învingător după lunga opresiune în care Renașterea îl ținuse. Shakespeare era un autor barbar pentru gustul francez al veacului al XVIII-lea. Ronsard ajunsese un poet necunoscut până când n'a fost din nou valorificat prin fapta lui Sainte-Beuve și preferința romanticilor. Nu numai așadar că istoria artei nu dă esteticei un material de fapte clasate, prin selecțiune istorică, dar mai de grabă faptele pe care ea le reține și siste-

mul în care le introduce sunt stabilite după anumite norme anticipative.

Nu este apoi de loc adevărat că artiștii ar resimți ca o constrângere de nesuferit toate normele artistice, ci numai pe unele de un caracter particular, istoric sau tehnic. Normele generale ale artei se specializează în practica istorică a artei. Numai aceste forme speciale ale lor trezesc uneori protestul artiștilor. Astfel norma unității își poate asuma modalitatea particulară a unității de timp, loc și acțiune în drama clasică. Au existat poeți dramatici în revoltă față de « cele trei unități », dar nu față de orice prescripție a unității. N'au existat niciodată artiști cari să prefere incoherența sau arbitrariul. Departe de-al oprima, acceptarea conștientă a normelor eliberează pe artist, punându-l de acord cu legea intimă a creației în el. În acelaș fel, norma morală nu constrânge pe om, ci îl eliberează. Numai consonanța faptelor noastre cu norma morală conferă persoanei și vieții etice întreaga libertate către care ele pot aspira. Departe de a încovoia pe creator, așa cum lucrul s'ar întâmpla dacă el ar fi solicitat să se supună unei legi arbitrare, norma îl descătușază, întrucât îl pune de acord cu sine însuși și cu ceea ce este mai profund în intenția lui artistică. Sentimentul unei opresiuni poate proveni pentru creator în alte împrejurări și anume când îndreptându-se către el imperativul unei norme particulare, artistul ia în același timp cunoștință de injoncțiunea care i se face și din partea altor norme de același caracter. Din întâlnirea acestor două norme în care se specifică normele generale ale artei, poate să apară pentru creator sentimentul unei oprimări, iar nu din conformarea la ceea ce este mai general în ele, un factor care corespunde fondului adânc și statornic al creației artistice.

Dacă acum trecem la examinarea contemplației, prezența normelor poate fi și aci legitimată. Căci mai întâi nu

este de loc adevărat că instrumentarea normativă a contemplației înseamnă introducerea unui element eteronomic în actul de evaluare pe care ea îl conține. A prețui arta în raport cu o indicație normativă înseamnă numai a face conștient motivul care determină în orice caz contemplația. Amatorul se bucură de o operă a artei pentru un motiv pe care adeziunea la o normă nu face decât să-l împingă într-o lumină mai vie a conștiinței. Nu este apoi adevărat că această intelectualizare a reacțiunii noastre în fața artei compromite satisfacția emotivă cu care ea se înțovărășește. Este doar știut că ideea este totdeauna un factor de dezvoltare și adâncire în viața afectivă. Cine se bucură de o conștiință mai vie a motivelor, se bucură în același timp mai deplin și mai profund. De asemeni nu putem admite că reacțiunea cea mai spontană, aceea care nu ocolește prin conștiința nici unui fel de normă, este totdeauna și cea mai adecuată. Un naiv cântec din copilărie, care răsună odată cu amintirea lui, poate să mă încante din pricina zilelor fericite pe care le evocă și, prin urmare, pentru un motiv estetic este inadecuat. Spontaneitatea nu implică adecuarea. Dimpotrivă, adecuarea poate fi mai degrabă obținută pe cale intelectuală și mai laborioasă a acordului cu o normă. Astfel, când bucuria încercată în fața unei opere de artă se dovedește a decurge din izvoare extraestetice, acțiunea normativă poate interveni tocmai pentru a cere îndepărtarea acestor afecte și menținerea exclusivă a acelor care decurg din calitatea estetică a obiectului. Valoarea normelor în estetică se justifică deci și din această perspectivă.

* * *

Dacă însă alături de normele generale, care decurg din natura permanentă a artei există specificări de ale lor, se

cuvine a preciza feluritele clase și tipuri normative. Normele *generale*, despre care a fost vorba în primul rând, pot fi numite și *formale*, întrucât nu se referă la detaliul material al creației, ci la forma ei. Normele formale sunt acelea care se pot deduce din conceptul artei, așa cum am încercat a-l preciza încă din primul capitol al acestei lucrări. Spuneam atunci, comparând arta cu natura, că în timp ce natura este un element dat, arta este un produs; că pe când frumusețea naturii este infinită, arta reprezintă rezultatul unei munci de izolare al unui aspect din elementul infinit al naturii; pe de altă parte fiind un produs, opera de artă impune nu numai evaluarea ei, dar și a artistului care a creat-o, în timp ce evaluarea frumuseții naturale se îndreaptă numai asupra fenomenului în sine.

Din aceste note care integrează noțiunea frumosului artistic decurg mai multe norme generale, dintre care voi cita două, cu titlul de exemplu. Astfel, din însușirea operei de artă ca produsul unei izolări rezultă *norma unității*. Izolarea cea mai desăvârșită se obține în adevăr prin constituirea obiectului într-o întocmire atât de unitară, încât principiul determinării lui se găsește în el însuși, în timp ce toate legăturile cu lumea exterioară par a fi retezate. Opera de artă este și trebuie să fie un astfel de produs unitar. Unde avem haos, întâlnire întâmplătoare și nemotivată de lucruri eterogene, acolo nu poate să fie artă. Artă nu avem decât odată cu îmbinarea elementelor constitutive într'un tot organic necesar. Dar opera de artă este mai departe produsul unei individualități de artist. Din această împrejurare decurge *norma originalității*. Opera de artă trebuie să conțină urma individualității creatoare care a produs-o. Ea trebuie să fie originală, adică ilustrativă pentru felul special de a fi al omului care a făurit-o.

Așa dar, opera de artă trebuie să fie nu numai un întreg unitar, dar și o creație străbătută de curentul liric al unei personalități, așa cum spunea odată esteticianul italian B. Croce³.

Aceste norme generale și formale și toate câte intră împreună cu ele în aceeași categorie se specifică într-o serie de norme pe care le vom numi *particulare sau materiale*, pentru că nu se referă la felul general de a fi al artei, ci la materialitatea, la cuprinsul ei determinat. Care sunt însă factorii prin care normele generale se specifică în norme particulare? Mai întâi momentul istoric al creației, prin care normele generale devin *norme istorice*. Iată, de pildă, cazul normelor funcționând în poezia clasică, adaptate de sigur la viața socială și mediul istoric al vechiului regim francez. Cum era acest mediu istoric? Dela cine emana și cui se adresa această poezie? Societatea franceză din preajma lui Ludovic XIV-lea, agentul istoric al poeziei clasice, alcătuia un cerc relativ restrâns în care domneau convenții stricte. Tot ce intra în cercul de viață al acestei lumi era selectat după criterii severe, cum se întâmplă totdeauna în societățile puțin numeroase. Societatea vechiului regim era o societate a codificării. Acest caracter revine și în poezia clasică, așa cum ea este dominată de numeroase norme particulare privind vocabularul, în care nu erau primiți termenii prea speciali sau prea colorați sau natura obiectelor, printre care cele în legătură cu miraculosul creștin erau cu totul interzise sau felurile desfășurării acțiunii pe scenă, printre care așa numitele « căi de fapt » erau totdeauna excluse. Aceeași grijă selectivă și aceeași supraveghere a atitudinii care caracterizează în mod general societatea vechiului regim, funcționează ca o normă și în poezia ei. Norma generală a originalității artistului se specifică astfel în acord cu însușirile particulare

ale mediului căruia arta aceasta i se adresa. Poezia clasică devine ilustrativă nu numai pentru fiecare din făuritorii ei în parte, dar și pentru societatea care se exprimă prin ei. În același fel, norma generală a unității se specifică în teatrul clasic în norma istorică a celor trei unități, a cărei origină este artistoteliciană, dar care este adoptată acum de o societate pătrunsă de cultura clasică și care găsea în ea satisfacția năzuinței ei către perfecțiunea finită. Când romantismul triumfător izbutește să înlocuiască toate aceste norme istorice ale clasicismului, nu se petrece și o îndepărtare a oricăror norme. Mișcarea romantică înseamnă de fapt instaurarea unor noi norme istorice, în acord cu spiritul societăților care se formează acum. Cine cetește importantul document care este prefața dramei « Cromwell » de V. Hugo, observă că șeful școalei romantice franceze urmărea ca un scop deplin conștient acordarea noilor norme ale poeziei cu spiritul timpului. Neconținut este invocată noua situație spirituală a omului, pentru a extrage de aci îndrumări pentru poezia lui. « Iată deci o nouă religie și o societate nouă, scrie V. Hugo. Pe această îndoită bază trebuie să vedem înălțându-se o nouă poezie ». Cu toată atitudinea sa revoluționară, ceea ce atacă Hugo, nu sunt deci normele generale și permanente ale artei, ci numai specificările lor istorice în spiritul culturii vechi.

Dar mai există și un alt factor care specializează normele generale ale artei și anume structura sufletească a creatorului, prin care obținem *norme tipologice*. Căci există mai multe tipuri de artiști. Sunt artiști orientați mai cu seamă către realizarea normei unității sau către aceea a normei originalității, artiști aparținând tipului *plasticizator* sau *expresiv* (după clasificarea lui R. M.-Freienfels). Fără îndoială că ambele norme amintite conduc creația

artistului, dar dosajul lor poate varia. Sunt artiști preocupați mai mult de organizarea formală și de rigoarea compoziției, alții mai mult de expresia lirică a personalității lor. Structura sufletească a creatorului specifică astfel normele generale prin locul și importanța pe care o dă fiecăreia din ele în ansamblul lor. Când se întâmplă ca artiștii aparținând acestor două tipuri felurite să se confrunte în interiorul aceleiași epoci, în sufletul fiecăruia din ei se poate trezi un sentiment de împotrivire, care nu se adresează însă normelor în genere, ci numai normelor care guvernează tipul artistic opus lor. Astfel artiștii romantici la începutul veacului al XIX-lea, un Gericault, un Deveria, un Delacroix, se opuneau de fapt numai sistemului normativ care călăuzea creația clasicizantă din școala lui David sau Ingres.

Norme tipologice felurite se pot înfrunta de altfel nu numai în cuprinsul aceleiași epoci istorice, dar și în interiorul aceluiași suflet de artist. Un exemplu ilustrativ avem în această privință în Gustave Flaubert, care era foarte conștient de dualitatea funciară a naturii lui. « Există în mine, literalmente vorbind, scrie el odată, doi oameni distincți. Unul care este îndrăgit de strigăte de lirism, de mari sboruri de vultur, de toate sonoritățile frazei și de culmile ideii; un altul care sapă și scormonește adăvărul atât cât poate, căruia îi place să accentueze micul fapt tot atât de puternic ca pe cel mare, care ar vrea să ne facă să simțim aproape materialmente lucrurile pe care le reproduce »⁴. Alternanța între tipul romantic și realist cu normele lor respective se poate urmări foarte bine în șirul operelor lui Flaubert. Dar imposibilitatea de a le uni într'un tip superior și de a le subordona unei norme care să permită fuziunea lor a creat în sufletul lui Flaubert una din cele mai interesante probleme de conștiință în

vieața artiștilor moderni. Sunt, firește, destul de numeroși artiștii la care apartenența la un anumit tip artistic să fie desăvârșit de clară și spontană. Întâlnim însă și naturi complexe pentru care lămurirea tipului propriu și a normei imanente firii lor să fie produsul unei munci artistice istovitoare. Poate chiar artiștii cei mai prețioși, mai bogați interior, străbătuți de o multiplicitate de tendințe care se opune sistematizării lor ușoare, sunt și acei cari nimeresc mai greu norma lor profundă. Dimpotrivă, facilitatea în creație, răspunzând ușurinței artistului de a ceti în sine și de a se adapta legii sale evidente, este adeseori semnul unei relative sărăcii lăuntrice.

Existența normelor istorice și tipologice pune o mulțime de probleme, după cum ele se pot găsi în armonie sau în conflict. Căci există fără îndoială artiști născuți parcă să exprime timpul lor. Structura lor sufletească este bine adaptată condițiunilor timpului. Norma istorică este bine acordată în ei cu norma lor tipologică. Acesta este cazul « artiștilor reprezentativi ». Dar există și artiști cari prin structura lor se opun mediului lor, provocând o divergență între norma istorică a epocii și propria lor normă tipologică. Este cazul marilor artiști rămași « necunoscuți » sau al artiștilor « precursori ». Soarta operei lor nu se poate modifica și dreptatea pe care ei o merită nu le poate veni, decât atunci când mișcarea vieții istorice va aduce coincidența normei istorice cu norma lor tipologică, a gustului timpului cu geniul lor. Istoria artelor este plină de nedreptăți, de uitări nejustificate, de reparații târzii care își au deopotrivă originea în această dialectică specială a raportului dintre normele istorice și tipologice.

În sfârșit, normele se diversifică și după judecățile de valoare pe care le condiționează. Căci judecățile despre artă cuprind în ele o raționalitate profundă, deși uneori

învăluită. Impresia artistică este până la un punct o dată nemijlocită a sufletului, o eflorescență spontană. Este imposibil însă să încercăm a desvolta impresia în judecată, fără ca în acelaș timp să nu punem în mișcare un sistem de idei, al cărui termen inițial este totdeauna o afirmație normativă. Imprejurarea devine sensibilă în acele discuții asupra operelor, care mai totdeauna se transformă în controverse de principii. Dar printre judecățile prilejuite de operele artei, despre care nu ne vom putea ocupa mai de aproape decât atunci când vom studia factorii raționali cari intră în compunerea receptării artei, putem deosebi două categorii largi, după cum ele constată perfecțiunea operei sau locul ei în ierarhia valorilor artistice. Perfecțiunea unei opere de artă se confundă până la un punct cu existența ei. O operă de artă este perfectă sau nu există ca operă de artă. Evident, operele artistice nu sunt totdeauna egale cu ele însele în toată întinderea și dezvoltarea lor. După cum s'a observat uneori, creația artistică are adesea un caracter fragmentar, sau se compune din mici unități estetice discontinue între care legătura este făcută dintr'un material mort. Mai ales în opere de mare întindere, observă Schopenhauer, «inteligenta, îndemânarea tehnică și rutina convențională sunt chemate a împlini lacunele concepției geniale și ale inspirației, o mulțime de amănunte accesorii, dar necesare, venind să lege între ele, ca printr'un ciment, singurele părți cu adevărat valabile»⁵. Dar în aceste momente caduce, opera încetează să fie nu numai perfectă dar și artistică. Iată de ce nu putem primi distincția pe care o face E. Uitz între *existența* și *valoarea* artei: «Kunstsein» și «Kunstwert»⁶. Aceste două noțiuni coincid pentru noi în toată întinderea lor. Indată însă ce două sau mai multe opere sunt recunoscute artistice și ca atare desăvârșite, apare întrebarea relativă la poziția lor

reciprocă într'un sistem ierarhic al valorilor. O poezie de Heine și o dramă de Racine, un lied de Schubert și o simfonie de Mahler pot fi considerate deopotrivă ca perfecte, deși valoarea lor rămâne inegală. Liedul lui Schubert manifestă aderențe mai superficiale cu conștiința noastră; simfonia lui Mahler ne angajează mai amplu, ne răscolește mai profund. Despre operele artei putem pronunța astfel nu numai judecăți de perfecțiune, dar și judecăți de ierarhizare. Normele care autorizează aceste judecăți se despică și ele în aceste două tipuri noi.

Este interesant de urmărit în cele două mari sisteme normative pe care Taine și Volkelt le-au dăruit literaturii moderne, cum normele preconizate autorizează judecăți de perfecțiune sau judecăți de ierarhizare. Astfel, dintre cele trei norme pe care le formulează Taine în «Philosophie de l'art», așa numita «importantă» și «binefacere a caracterului» sunt norme ale ierarhizării, pe când «convergența efectelor» este o normă a perfecțiunii. O operă care nu se conformează normei convergenței efectelor, care este dispartă, haotică sau incoherentă, încetează de a mai fi artistică. În lumina normei convergenței, operele sunt artistice sau caduce, adică realizate artistic sau ratate. În raport cu primele norme însă, operele de artă pot manifesta un caracter omenesc de o generalitate mai mică sau mai mare și pot fi mai mult sau mai puțin binefăcătoare. O dramă sau un roman care face să evolueze un caracter omenesc specializat în timp și în spațiu și de o valoare etică negativă sau de o mică însemnătate au, pentru Taine, un preț mai restrâns decât una care înfățișează feluri omenești foarte generale și valori etice prețioase. Normele gradului de importantă și binefacere al caracterului aparțin deci clasei ierarhizării. Judecând după aceste criterii, observă Taine că unele lucrări ca Don Qui-

chotte, Robinson Crusoe sau Candide, în care omul trăiește prin însușirile lui permanente apar mai prețioase decât « Le Grand Cyrus » sau « Clélie » ale d-rei de Scudéry, lucrări în gustul prețios al veacului al XVII-lea și reprezentative pentru societatea acelui timp. De asemeni, înalta valoare a unor opere ca acelea ale lui Michelangelo stă în « energia și sublimitatea voinței » pe care ele le exprimă, după cum prețul picturilor lui Rafael provine din « dulceața și pacea nemuritoare a sufletului său ». Distincția noastră se verifică dacă examinăm și cele patru prescripții cuprinse în « Sistemul de estetică » al lui Volkelt, printre care « unitatea conținutului cu forma », « coborîrea sentimentului de realitate » și « unitatea organică » sunt norme ale perfecțiunii, pe când « conținutul omenesc important », amintind de aproape primele două norme ale lui Taine, este o normă a ierarhizării. Căci o operă poate avea o importanță umană de grade felurite, dar trebuie în toate cazurile să manifeste unitate internă, adaptarea formei la conținut și idealitate în sentimentele pe care le inspiră.

Un cuvânt trebuie adăugat și despre conexitatea normelor perfecțiunii și ale ierarhizării cu acelea stabilite mai înainte. Este în adevăr sigur că atât normele perfecțiunii, cât și cele ale ierarhizării, pot decurge atât din natura generală a artei, cât și din tendințele particulare ale culturii artistice contemporane. Criticii dogmatici sancționează meritul unei opere și îi acordă un loc în sistemul ierarhic al valorilor, conducându-se după criterii presupuse că derivă din firea permanentă a artei. Într'acestea este probabil că gustul timpului, moda sau firea judecătorului se substituie adeseori criteriilor permanente, prețuind după puncte de vedere mai speciale. Normele perfecțiunii și ierarhizării pot fi astfel generale, istorice sau

tipologice. Nu este riscată afirmația că lumea normelor alcătuește un ansamblu coerent de coordonate, prin care putem introduce o anumită ordine rațională și sistematică în viața noastră artistică. Nimeni nu judecă la întâmplare și nu admiră fără plan. Chiar atunci când conduita cuiva nu este călăuzită sistematic, presiunea mediului și afinitățile personale dispun sub varietatea experiențelor artistice, sub hasardul lecturilor și al contemplațiilor, direcțiile precise ale unui plan rațional.

PARTEA II

VALOAREA ESTETICĂ

1. CARACTERIZARE GENERALĂ

Recunoscând în frumosul artistic obiectul propriu al esteticei, am situat cercetarea noastră în domeniul teoriei valorilor. Frumosul artistic este în adevăr o valoare, valoarea estetică. Dar *valoarea* estetică nu trebuie confundată cu opera de artă, adică cu *obiectul* sau cu *bunul* estetic. Un obiect nu devine pentru noi estetic decât atunci când îl gândesc în sfera valorii respective. Același obiect poate fi introdus printr'un act de gândire în sfera altor valori, caracterul lui schimbându-se în consecință. Astfel, chiar un obiect care pentru artist sau amator trece drept o operă de artă, adică drept un bun estetic, poate fi gândit de un negustor de artă ca o marfă, el poate fi subordonat valorii economice și în cazul acesta se transformă într'un bun economic. De asemeni, obiectul care pentru unii din noi trece drept artă, poate fi înțeles când ca un mijloc de educație morală, când ca un instrument de propagandă în serviciul unor idei politice, când ca un obiect de devoțiune, așa cum fac Negrii africani pentru fetișele lor sculptate în lemn și în toate aceste împrejurări, același obiect, este introdus pe rând în sfera valorii morale, politice sau religioase și se transformă în bunuri aparținând uneia sau alteia din aceste categorii. Valoare estetică recunoaștem unui obiect numai atunci când îl con-

siderăm, după cum am arătat în primul capitol al acestei lucrări, drept o realitate unitară și izolată din înlănțuirea aspectelor și evenimentelor în experiența practică, astfel întocmită încât se exprimă prin ea originalitatea artistului care a produs-o.

Dacă însă același obiect poate fi reflectat în raport cu oricare dintre valori, este tot atât de adevărat a spune că însăși acele obiecte care, după deprinderea comună, sunt considerate că aparțin sferei unor valori eterogene, pot fi în anumite împrejurări gândite în sfera estetică și considerate ca opere de artă. Fetișul este pentru Negru un bun religios, pentru noi este o operă de artă. Un element artistic recunoaștem apoi și în unele opere ale științei, dacă luăm seama la felul în care se compun, se unifică și se gradează raționamentele care le constituie. Aceleași împrejurări i se datorește și faptul că unele din aspectele frumuseții naturale, care în mod general sunt atât de deosebite de frumusețea artistică, pot fi în anumite condiții reflectate ca niște bunuri din această din urmă categorie. Dar despre aceasta ne-am ocupat într'un capitol anterior. Din toate aceste observații rezultă o concluzie care trebuie să ne oprească a confunda între bunuri și valori. Bunurile sunt obiecte, date ale experienței concrete, cu ajutorul cărora se satisfac unele necesități ale persoanei fizice sau morale. Valorile sunt însă categorii ideale, prin subsumare la care datele brute ale existenței se transformă în bunuri. Epistemologia mai veche cunoștea numai categorii ca forme ale conștiinței prin care impresiile confuze primite dela realitate se organizează și devin date ale experienței existențiale. Dar alături de acestea există bunurile. Cum apar acestea ca fapte de conștiință? Prin intervenția unei alte clase de categorii, decât acelea despre care vorbise Aristoteles și Kant și anume prin ca-

tegoria valorilor. Un peisaj de Corot poate să nu devină niciodată un bun artistic pentru Negrul african, deoarece percepția bucatăii de pânză vopsită poate să nu fie nici când subsumată de el în acea categorie care se numește valoarea estetică. Numai prin această subsumare, obiectul inexpressiv mai înainte poate deveni operă de artă, după cum poate deveni avere economică, faptă morală sau simbol religios, în acord cu felul valorii în sfera căreia este reprezentat. Considerate ca niște categorii, se cuvine a recunoaște valorilor o pură existență ideală.

Pentru caracterizarea mai departe a valorii estetice, este necesar a distinge între valori și bunuri-mijloace și scopuri. Există în adevăr, bunuri pe care le resimt ca atare, numai pentru că mă ajută să obțin bunuri mai înalte decât ele, care le depășesc. Astfel de bunuri-mijloace sunt de pildă banii, pe cari nu doresc să-i câștig decât pentru a mă întreține și pentru a-mi îmbogăți conținutul vieții, sporind cantitatea ei de plăcere, de confort și de libertate. Valoarea economică prin care banii devin bunuri este o valoare-mijloc. Tot astfel valoarea politică. Acela care dorește să obțină puterea politică, o înțelege ca un mijloc în vederea realizării anumitor scopuri sociale, religioase, etc. Politica nu poate fi niciodată un scop în sine. Dar alături de valorile-mijloace există valorile-scopuri, acelea care prilejuiesc niște bunuri care nu sunt râvnite pentru a fi depășite, ci pentru ele însele. În rândul acestora stă adevărul teoretic, frumosul artistic, binele moral și sfîntenia religioasă. Analiza a distins printre valorile-scopuri unele *relative* și altele *absolute*. Valorile-scopuri relative sunt acelea care dau naștere unor bunuri prețioase în ele însele, dar numai în legătură cu o anumită formă de viață. Așa numitele morale sociale sunt fără îndoială sisteme de valori-scopuri, dar valabilitatea lor se restrânge la anumite tipuri ale

societății omenești. Așa, de pildă, morala cavaleriească și burgheză, antică și creștină, etc. Dimpotrivă, valorile-scopuri absolute sunt sustrate mișcării și varietății istoriei și societății. În rândul acestora stă «binele suprem» al filosofilor antici, imperativul kantian sau ideea de Dumnezeu¹. În ce privește valoarea estetică, deși bunurile pe care le determină par a fi supuse mobilității și felurimii istorice, caracterul acesta, după cum vom avea prilejul s'o arătăm mai târziu, decurge din imixtiunea unor elemente extra-estetice, în timp ce ceea ce rămâne specific estetic în ele posedă un caracter absolut. Obiecte foarte depărtate prin spațiul și locul în care au apărut, pot fi încă înțelese de noi ca opere de artă și prețuite ca atare, chiar dacă interesul pe care ele îl inspirau contemporanilor prin particularitățile conținutului lor, de pildă prin tendințele lor sociale sau politice, nu mai este al nostru. O comedie de Aristofan nu mai poate avea în conștiința noastră răsunetul politic pe care îl trezea în sufletul unui Grec din antichitate. Dar ea poate fi înțeleasă și resimțită și de noi ca o operă de artă. Operele de artă par astfel a îmbătrâni numai prin ceea ce este eteronomic în ele. Prin ceea ce ele cuprind autonom-estetic, operele artei înfruntă timpul.

Caracterizând valoarea estetică drept un scop absolut, este indispensabil de a respinge acea încercare produsă uneori de logica modernă de a șterge deosebirea dintre mijloace și scopuri, prin relevarea pretenției facultății a unora din ele de a-și asuma caracterul celorlalte. Astfel despre ban, ca un bun economic, s'a observat că este un mijloc, nu însă și în mâinile avarului, care îl prețuește pentru el însuși. Tot astfel obiectele de utilitate devin scopuri pentru inofensiva manie a colecționarului. Pe de altă parte, bunurile și prin urmare valorile-scopuri par a se putea transforma și ele în mijloace. Religia poate

deveni un instrument de guvernare pentru omul politic. Adevărul este un mijloc pentru stăpânirea economică a naturii, baza unei aplicații tehnice. Arta o unealtă în mâna pedagogului și moralistului. Este cu neputință totuși ca mijloacele să se transforme în scopuri și dimpotrivă, fără ca valorile și bunurile respective să nu evolueze către un alt tip. Căci religia folosită ca un mijloc de guvernare încetează de a mai fi un bun sacru și devine de fapt unul politic. Adevărul căutat numai pentru aplicațiile lui aparține bunurilor economice. Arta educatoare și moralizatoare trece în rândul bunurilor etice sau politice, dar iese din acela al bunurilor estetice. Este imposibil de a deplasa valorile din sfera scopurilor în aceea a mijloacelor, fără sacrificiul caracterului lor propriu².

Valoarea estetică, așa dar, este și nu poate deveni altceva decât o valoare-scop. Obiectele indiferente introduse în sfera valorii estetice devin scopuri ale vieții. O operă de artă oprește clipa în loc. Ea este totdeauna prețuită în ea însăși și nu în vederea unei valori noi, care ar depăși-o³. Dar printre valorile scopuri care dau naștere bunurilor-scopuri, există două clase, după cum acțiunea de subsumare a bunurilor la valori este imediată și laborioasă sau nemijlocită și spontană. Un bun teoretic, moral sau religios, adică o operă științifică, o faptă omenească sau o acțiune religioasă sunt susceptibile de discuții, au nevoie de comentarii și interpretări. Adevărul nu strălucește dintr'odată în opera savantului. Binele și sacrul sunt problematice. Sunt necesare acte de mediațiune ale spiritului pentru a găsi adevărul unei teorii, binele și sfîntenia unor acțiuni. Raportarea unor obiecte la valorile care le constituie ca bunuri este obținută, în toate aceste împrejurări, prin acte mijlocitoare ale spiritului. S'ar spune că aci valoarea nu este deplin întrupată în bun; ci bunul este

numai o temelie pe care ne putem înălța către valoare. Valorile se găsesc aci într'un raport de transcendență față de bunuri. Altfel ni se înfățișează însă raportul în care se găsește valoarea față de bun, în cazul valorii și bunului estetic. Aci valoarea se găsește topită în bun, valoarea și bunul fac una și aceeași ființă; raportul dintre ele este de imanență. Ele sunt fuzionate laolaltă în așa fel, încât luând cunoștință de o operă de artă sau de un aspect al frumuseții naturale, valoarea lor ni se trădează imediat, cu spontaneitate, fără vreo cercetare iscusită a minții. Frumusețea artistică este pentru noi fructul unui act spontan al sufletului, al unui moment de facilitate. Cine discută, comentează, interpretează o operă de artă, o consideră de fapt ca un bun teoretic sau moral. Așa, de pildă, în desbaterile asupra psihologiei lui Hamlet sau asupra vinovăției sau inocenței lui Shylock. Valoarea estetică propriu zisă n'are nevoie de astfel de discuții. Ea luminează dintr'odată. Chiar dacă există, după cum vom vedea mai târziu, sentimente estetice care se desfășoară în timp și pun în joc numeroase elemente intelectuale, acestea nu apar decât în cadrul amintitei impresii spontane și nu fac altceva decât să desvolte valori care se găsesc implicate în ea.

Acest îndoit raport posibil între valori și bunuri este plin de consecințe. Bunurile teoretice, morale și religioase aderând din afară la valorile lor, nefăcând acelaș corp cu ele, sunt înlocuibile, fungibile. Un adevăr poate fi exprimat în două sau mai multe chipuri. Rigaud dă o nouă expunere rezumativă a «Cursului de filosofie pozitivă» a lui Auguste Comte. Colin face același lucru pentru filosofia lui Herbert Spencer. Faptele morale sunt și ele fungibile. Forma acțiunilor noastre morale este indiferentă. Valoarea unei fapte morale se completează dincolo de realitatea ei concretă, într'o regiune abstractă a sensuri-

lor. Fungibilitatea acțiunilor morale merge uneori atât de departe încât un adept al «vendettei» socotește că-și poate lua răzbunarea asupra unei persoane înrudite cu aceea care i-a adus ofensa. Deasemeni sacrificiul țapului ispășitor oferă Zeului o victimă echivalentă cu aceea pe care el o pretindea mai înainte. Dar aceste substituiri de bunuri n'ar fi posibile, dacă valoarea la care participă n'ar fi detașată de ele. Pentru că valoarea este liberă și transcendentă, bunul care o reprezintă este indiferent și capabil de a fi înlocuit. Acelorași valori morale le poți subsuma fapte felurite, devenite din această pricină bunuri fungibile. Nu tot așa însă pentru valorile care se găsesc în raport de imanență cu bunurile lor. Aci ne întâmpină un caracter de unicitate absolută. O operă de artă nu poate fi înlocuită. Replica unui tablou este de fapt un tablou nou. Un concert trăiește o existență deosebită cu fiecare execuție a lui. Statua colosală a lui David de Michelangelo este deosebită în cele două întrupări ale ei, de marmură în fața Palatului Signoriei din Florența și de bronz lângă San-Miniato. Intruparea într'un material felurit creează alte valori plastice. Chiar în cazul unor replici identice ca execuție și material, ceea ce s'a repetat a fost actul tehnic al întrupării, nu actul artistic al creației care s'a produs o singură dată și a dat naștere unei opere unice. Din acest fel al operei de artă rezultă imposibilitatea de a o propune ca model și a fi imitată. În timp ce există modele morale și religioase sau opere de știință dătătoare de măsură, arta nu învață pe nimeni nimic și nu alcătuește niciodată o pildă care poate fi urmată. De sigur, în sufletul artistului opera este obiectul unei atitudini finaliste; căile pe care ajunge la ea îi rămân însă strict personale. Experiența artiștilor mai vechi nu poate folosi urmașilor și operele lor nu se pot transforma în modele decât prin procedeele tehnice

pe care le manifestă. Un artist ne poate învăța cum trebuie să alegi și să folosești materialul, dar niciodată cum ar putea fi refăcută opera sa. Imprejurarea aceasta nu se găsește nicidecum în contradicție ce ceea ce am spus mai sus despre realitatea și valoarea normelor. Căci numai normele pot fi prescrise, nu și operele particulare ca model; legea, nu exemplul. Moralistul poate recomanda virtutea lui Mucius Scaevola, tocmai pentru că sensul ei depășește fapta concretă care îl realizează; în timp ce esteticianul se oprește a propune modelul artei lui Rembrandt. Prescripțiile normative ale esteticii au totdeauna un caracter general, niciodată unul aplicativ.

Pentru o mai completă caracterizare a valorii estetice trebuie cercetat și locul ei între celelalte două mari clase de valori, stabilite de logică: valorile *reale*, adică valori la care aderă lucruri și valorile *personale*, la care aderă persoane. După toate cele spuse până acum, s'ar părea că valoarea estetică este o valoare reală. În adevăr, numim frumoase îndeobște lucruri: tablouri, statui, construcții, etc. Nu puțini sunt de altminteri esteticienii cari situează valoarea estetică printre valorile reale. Dar această constatare este plină de dificultăți. Căci mai întâi nu numai despre unele lucruri putem spune că participă la valoarea estetică, dar și despre unele acțiuni, cum sunt de pildă dansul, jocul unui actor sau cântul unui virtuoz. În afară de aceasta, lucrurile ne apar frumoase tocmai întrucât sunt operele unui artist. În operă prețuim pe creatorul ei. Valoarea estetică ar putea fi deci cel mult o valoare personală străbătând printr-o valoare reală. Dar nici la această concluzie nu ne putem opri. Valoarea lucrurilor și a ființelor pot face parte din rândul valorilor existenței, adică din rândul acelor valori date nemijlocit în experiența noastră. După cum se poate recunoaște însă cu limpezime, valoarea este-

tică nu aparține existenței, ci culturii. Încă dela începutul acestor pagini, am arătat că frumosul artistic, adică acea calitate care apare prin subordonarea unui obiect în sfera valorii estetice, este produsul unei intervenții umane. Această intervenție constă în coordonarea mai multor elemente înăuntrul unei unități organice, încât din acest punct de vedere valoarea estetică poate fi înțeleasă, împreună cu Münsterberg, ca o valoare a unității⁴. Lucrurile nu se prezintă niciodată dela ele însele în unități, în ansambluri armonioase. Unitatea este totdeauna un produs al omului, un plus adăugat lucrurilor de forța lui creatoare. Dar împotriva rânduirii estetice în sfera valorilor reale și existențiale se mai opune și faptul că niciodată ea nu este atribuită lucrurilor, ci numai fenomenului lor, chipului în care ele apar conștiinței noastre. Ceea ce participă la valoarea estetică nu sunt lucrurile și nici acțiunile, ci niște date ale experienței practice, ci aparența lor. Nu tabloul este frumos, nici statuia, nici jocul artistului, ci numai felul în care acestea apar, adică acele realități ideale corelate cu conștiința și cărora nu le-am mai putea presupune nicio existență, îndată ce scânteia conștiinței s'ar stinge. Ceea ce se transformă în bunuri, prin intervenția valorii estetice, nu sunt așa dar niște lucruri, ci numai niște fenomene ale conștiinței. Prin toate aceste însușiri valoarea estetică dobândește o fizionomie mai precisă. Cu referință la ea, putem aborda acum cu mai multă siguranță lumea estetică, adică a operelor de artă, nu însă mai înainte de a atinge alte câteva probleme.

2. ATITUDINEA ESTETICĂ

Posibilitatea de a subordona oricare din aspectele realului în sfera valorii estetice, despre care am amintit mai înainte, determină așa numita atitudine estetică în fața lumii și a vieții. Atitudinea estetică trebuie însă limpede distinsă de estetism, cu care confuzia este adeseori făcută. Estetismul este acea atitudine care reactivează în realitate numai valori de artă, rămânând într'acestea închisă celorlalte valori ale culturii sau profesând chiar o anumită ostilitate față de ele. Stăpânește un punct de vedere estetist acela care în fața unei opere științifice, în loc să se intereseze de substanța cercetării, de justetea sau profunzimea adevărilor pe care le atinge, judecă numai darul de scriitor al cercetătorului. Estetismul inspiră pe acela care apreciază în conduitele practice ale vieții, nu valoarea lor morală, binele sau răul pe care ele îl pot conține, ci pitorescul lor, forța plastică a unui gest sau atitudini, caracterul sugestiv al unui cuvânt exprimat într'o anumită împrejurare concretă. Dintr'un punct de vedere estetist se așează acela care din complexul de valori al religiei, reține și prețuește numai frumusețea ceremoniilor și a cadrului în care ele se desfășoară. Nici adevărul, nici binele, nici sacrul nu au un preț adevărat pentru estet. «Lumea nu este justificabilă decât ca fenomen estetic»,

spunea odată Fr. Nietzsche, un om care avea de altfel în sine o posibilitate mai largă de îmbrățișare a lumii. Lupta unui Flaubert cu formele burgheze ale societății timpului său, fanatismul său estetic, provenea poate dintr'o antipatie radicală față de toate valorile extraestetice care se întrunesc în cuprinsul vieții sociale. «Nimic din ce se întâmplă cu adevărat n'are o importanță cât de mică», scria odată Oscar Wilde. Și altădată: «Mulți oameni acționează bine, dar foarte puțini vorbesc la fel, ceea ce înseamnă că a vorbi este cu mult mai greu și în același timp mai frumos»¹. Neatenția pentru realitate, substanța în care se plăsmuește fapta morală și prețuirea cu mult superioară a expresiei față de acțiune, iată manifestările unei atitudini estetiste a spiritului. Această atitudine asupra singurelor momente ale realității care pot fi răsfrânte ca valori estetice, îl face pe estet insensibil nu numai la celelalte valori, dar și la negația și înfrângerea lor. «Ce frumos lucru este o crimă frumoasă» exclama odată foiletonistul francez J. J. Weiss, dând astfel expresie unei parțialități care poate jicni². O crimă nu poate reclama ca atitudine corelativă adecuată decât pe aceea morală și persoana care se înșeală asupra acestei împrejurări crezând că poate substitui esteticul moralului, dovedește o supărătoare mutilare a integrității omeneiei în el. Umanitatea în om presupune totalitatea punctelor de vedere și potrivita lor distribuție față de situațiile vieții. Din această pricină, nesocotirea unor regiuni întinse din domeniul valorilor, în avantajul singurei valori estetice, se însoțește totdeauna cu grave defecte omenești. Egoismul, lipsa de pietate și uneori mărginirea intelectuală a estetului nu se pot compensa prin sensibilitatea sa ascuțită pentru frumos. În această constelație spirituală, însăși valorile estetice par înjosite. Căci ceea ce alcătuește

prețul suveran al artei și frumosului, este situația lor într-o lume care nu este în întregime artistică și frumoasă și în care ele sunt chemate să ne odihnească și să ne regenereze din încordările vieții practice și din ostenele și luptele adevărului și binelui. Numai alternanța și contrastul lor cu alte bunuri, le conferă prețul lor suprem. Niciunul din aceste neajunsuri nu este însă al atitudinii estetice. Cine adoptă poziția ei nu nesocotește și nu se închide celorlalte valori și bunuri, ci numai le interpretează cu optica și din perspectiva ei. De aceea, pe când estetul ocupă un loc excentric în viață, insul care adoptă atitudinea estetică poate da un centru existenței sale și o privire liberă asupra orizontului celorlalte valori.

O problemă de o mare importanță sistematică ne apare însă în acest moment în cale. Cum poate deveni atitudinea estetică o formă generală de interpretare a realității, fără a provoca acea înlăturare a teoreticului, moralului, religiosului, etc., pe care o vestejim în estetism? Cum este cu putință cu alte cuvinte de a răsfrânge unele obiecte ca adevăruri, fapte morale sau bunuri religioase și în același timp a le privi din unghiul unei atitudini estetice? A găsi răspunsul unei astfel de întrebări înseamnă a afla întemeierea atitudinii care ne preocupă. Să spunem acum că posibilitatea acestei regroupări stă în împrejurarea că felurile de valori nu reacționează unele lângă altele și separat, ci într-o conexitate făcută cu putință prin asocierea lor în interiorul unei structuri psihice, adică a unui fel sufletească de a fi dominat de o valoare determinată. Există, în adevăr, după cum a arătat E. Spranger în renumitele lui cercetări despre «Formele vieții», o structură tipică a omului economic, teoretic, estetic, politic, religios, etc. Oricare ar fi structura unei individualități, ea nu-i răpește posibilitatea de a răsfrânge aspectele realu-

lui în raport și cu alte valori, decât aceea care domină complexiunea sa. Prin aprofundarea specificității structurii, deosebiriile dintre valori pot fi întrecute, toate grupându-se armonios în perspectiva valorii centrale și dominante. Iată, de pildă, cazul structurii și atitudinii teoretice, singura pe care o filosofie mai veche o credea capabilă să organizeze realitatea². Lumea este pentru omul teoretic, spune Spranger, un complex de relații generale de dependență. Câtă vreme teoreticul nu izbuteste să transforme poziția sa într-o perspectivă generală, el nu poate resimți decât ostilitate pentru celelalte valori și pentru structurile pe care acestea le determină. Astfel, omul teoretic poate fi anti-economic. Căci dacă acesta din urmă consideră lumea ca o colecție de utilități, teoreticul îi va opune un dispreț invincibil. Grecii, primii oameni de tip teoretic, creează pentru indivizii a căror orientare este economică, termenul de *banauisi*, expresie a repulsiunii pe care o simțeau în această împrejurare. Teoreticul poate fi apoi și anti-estetic. În adevăr, înclinația de a vedea în lume o expresie a sufletului, este o atitudine cum nu se poate mai străină mentalității omului teoretic. Tot din tabăra teoretică a Grecilor ne vine renumita condamnare platoniciană a artei. Dacă apoi omul religios privește fiecare eveniment al lumii în raport cu înțelesul ei total, iată un fel de a vedea care nu trezește niciun răsunset în sufletul omului teoretic, pentru care religia nu este decât o formă întrecută a conștiinței științifice. Nici atitudinea socială în dubla ei intenție posibilă de simpatie cu valorile eterogene pe care semenii le întrupează și de dominație asupra lor, de impunere a valorii proprii, nu este mai potrivită individualismului critic al omului teoretic. Dar cu toată această intransigență a situației teoretice în viață, nu este de loc exclusă înmădierea și desvoltarea ei mai departe, până

a o face asociabilă cu alte valori ale culturii. Este de pildă atitudinea teoretică absolut incompatibilă cu aceea economică? Tehnica nu este oare dezvoltarea economică a adevărilor științifice? Folosirea științei în scopul prevederii și a stăpânirii realității, nu numai a naturii, dar și a societății, nu dezvoltă aptitudinea științifică într'un sens politic? Marile sisteme metafizice, prin încercarea lor de a obține o explicație a lumii ca totalitate, nu reprezintă oare o extindere a științei până la punctul de vedere al religiei? Dacă, așa dar, adâncind poziția sa specifică, omul de știință poate atinge toate celelalte valori, împrejurarea nu este oare repetabilă și pentru acela care adoptă atitudinea estetică?

De sigur, pentru a fructifica atitudinea estetică și a o face atât de cuprinzătoare, numeroase obstacole îi ies în cale. Am văzut, de pildă, și mai sus că lumea adevărilor este a mediațiunii intelectuale. Adevărul trebuie căutat, pe când frumusețea se oferă cu spontaneitate spiritului. Am spune că pe când atitudinea teoretică cucerește, aceea estetică primește un dar. Ostenelile sunt ale cercetării; contemplația se bucură de repaos. Nu cumva atunci deprinderile sufletești pe care le pune în joc perspectiva estetică asupra lumii rămân inferioare sarcinei de a cunoaște? În afară de aceasta, atitudinea estetică aspiră spre totalitate. În lumina ei aspectele realului se rotunjesc în unități de sine stătătoare. Pentru știință lumea se înfățișează însă în fragmente. Sunt oameni de știință de mare destoinicie, spirite cercetătoare dintre cele mai ascuțite, cari nu ajung niciodată să întrevadă întregul care urmează să se recompună din investigațiile lor. Numai omul de știință poate fi un specialist, nu și artistul. Nu sunt aci tot atâtea divergențe care pot lăsa fără speranță încercarea de a asocia atitudinea estetică și știința?

Binele este și el obiectul unei aspirații și, din acest punct de vedere, se opune frumosului. Dar pe când adevărul este totdeauna o țintă, binele rămâne o cale, încordarea eroică de a atinge ținta. Când Lessing arăta că prețuește mai mult drumul către adevăr, efortul de a-l atinge, decât adevărul însuși, accentul prețuirii sale cădea de fapt pe valoarea etică, pe care adevărul se sprijină. Este evident că adevărul nu devine posibil fără actul de voință morală al cercetătorului care îl urmărește. În momentul însă în care adevărul este găsit, el este resimțit ca o valoare autonomă și separată de valoarea care l-a făcut cu putință. În același fel, frumusețea artistică se dezvoltă și ea pe trunchiul moralității artistului, al puterii sale înfăptuitoare, al consecvenței și capacității sale de a se sacrifica. Trebuie citită biografia unui Michelangelo sau Beethoven pentru a vedea care este întinderea bazei morale pe care se ridică o operă artistică de primul ordin. Cine crede despre creația artistului că poate să se înalțe în frivolitate, se gândește desigur la opere de mică adâncime, pentru care au fost necesare numai scăpărarea fantaziei și abilitățile talentului, nu acea concentrare a întregii personalități pe care o percepem în realizările mai de seamă. Oricare ar fi însă baza ei umană, în clipa în care valoarea estetică este realizată, ea se distinge de toate valorile morale care au precedat-o. Toate formele binelui se dezvoltă în atmosfera luptei, pe când frumusețea artistică și contemplația prin care ne-o apropiem trăiesc în atmosfera seninătății scutită de luptă și de ostenele. Cum vom putea deci atinge valoarea morală din unghiul esteticului?

Contraste sunt desigur și între estetic și religios. Am arătat că valoarea estetică există într'o aderență atât de strânsă cu obiectele concrete care își primesc semnificația

dela ea, încât raportul lor poate fi caracterizat prin termenul de imanență. « Frumosul este splendoarea realului ». sună o veche formulă. Solidaritatea lui cu realitatea este aceea a atributului față de substanță. După cum nu putem deosebi substanța de formele ei atributive, tot astfel nu e cu putință de a înregistra frumusețea despărțită de realitatea care o susține. Valorile de frumusețe sunt fixate în straturile superficiale ale realității concrete și sunt date în chip nemijlocit odată cu ele, astfel că este imposibil a le depăși fără a nu pierde din vedere ceea ce este frumos în lume. Ceea ce este sacru, divinul, se situează însă în alte regiuni ale realului; el întrece în tot cazul realitatea superficială dintr-o înălțime inaccesibilă, pe care o răsfângem cu sentimentul unei dependențe și a unei umilințe nesfârșite. « Acum am început a grăi către Domnul și eu sunt pământ și cenușe », vorbește Avraam (*Facerea*, 18, 27). Divinul este pentru R. Otto, care amintește acest cuvânt, obiectul numinos, acela care provoacă în conștiință sentimentul stării de creatură, adică al neantului propriu în fața a ceea ce depășește infinit orice formă a creației⁴. Valoarea estetică se transmite ca simplă valoare realității care o susține, pe când valoarea religioasă cere pentru a se realiza actul de negație a oricărei valori a realității create. Am putea spune că pe când ființa orientată estetic trăiește în atmosfera încrederii și prieteniei pentru concret, omul religios începe drumul ascensiunii sale către divin prin sacrificiul subiectiv al lumii. Trebuie să mori pentru lume sau trebuie să faci ca lumea să moară în tine, pentru a regăsi căile divinului. Imprejurarea că termenul *contemplație* este aplicat deopotrivă stării estetice și mistice, explicabilă istoricește prin identitatea originelor platoniciene și neoplatoniciene ale estetice moderne și mistice creștine, nu ne poate ascunde varietatea pe care

acest termen o denumește. Căci pe când contemplația estetică este un act de afirmare a valorii concretului, contemplația mistică este unul de tăgăduire a ei. Un contrast mai puternic ca acela dintre estetic și religios pare deci a nu putea fi gândit.

Dar deși atâtea deosebiri apar odată cu alăturarea frumosului de adevăr, bine și sacru, ele sunt ireductibile și posibilitatea asocierii acestor valori nu este exclusă. Așa, pentru a reveni asupra raportului dintre teoretic și estetic, trebuie spus că acesta din urmă poate lucra ca o normă regulativă tocmai în domeniul teoreticului. Cercetarea se prezintă în adevăr rareori pură și numai în puține împrejurări izbuteste ea să se subordoneze singurelor finalități ale cunoașterii. Filosofia ne înfățișează de cele mai multe ori nu numai cum este lumea, dar și cum trebuie să fie. Jules de Gaultier a numit *mesianică* forma aceasta bastardă, dar foarte frecventă, a filosofării, în care cunoașterea se împletește cu voința, știința cu morala, adevărul cu o anumită idee a binelui. « Filosofia oficială, scrie J. de Gaultier, este aceea care face să creadă pe oameni că lucrurile se întâmplă altfel decât s'ar cuveni, inculcându-le în același timp opinia măgulitoare că le revine a reforma realitatea rău construită. Filosofii din această categorie, singurii cari au avut de-a-lungul veacurilor ascultarea mulțimilor și asentimentul colectivităților, pentru că s'au priceput să măgulească vanitatea oamenilor și chiar dorința lor de fericire, nu fac decât să reconstituiască sub aparențe dialectice, tema mesianismului religios, acela căruia legenda biblică i-a dat pentru credința naivă afabulația cea mai tipică »⁵. Cum este însă cu putință a disocia gândirea teoretică din complexul mesianic, pentru a o restitui singurelor scopuri ale cunoașterii? Apropiind-o de tipul estetic al spiritului, răspunde Gaultier, de contem-

plația pură, înlocuind cu alte cuvinte mesianismul cu o filosofie *spectaculară*. Atitudinea contemplației estetice, cu tot ce implică ea ca dăruire a noastră către simplele aparențe ale lumii, poate deci secunda scopurile de cunoaștere ale spiritului, ajutându-l să se elibereze din atingerile și contaminările moralei. Filosofia ca activitate teoretică a spiritului va fi spectaculară sau nu va mai exista de loc. « A cunoaște cum se petrec lucrurile, în loc de a compune intriga și desnodământul lor, iată în ce constă activitatea propriu zis filosofică », scrie Gaultier. În dialectica spiritului, esteticul apare deci ca un adjuvant al teoreticului.

Nu numai de altfel în această împrejurare. Căci dacă, precum am văzut, cunoașterea manifestă tendința de a rămâne la fragment și în specialitate, cine o va ajuta să iasă din acest impas, sprijinind-o spre ținta unei îmbrățișări mai largi a realității? Intuițiile totalizatoare ale artei au oferit adeseori științei anticipațiile necesare pentru ca cercetările ei să nu rătăcească fără scop. Chiar un reprezentant al celui mai riguros spirit științific, cum a fost H. v. Helmholtz, a trebuit odată să recunoască artei această însușire. Intuiția artistică, cu facultatea ei de a surprinde tipicul în individual, este, pentru Helmholtz, o putere care anticipează însumările laborioase și generalizările treptate ale științei. Gândirea intuitivă, *das anschauliche Denken*, despre care vorbea Goethe, nu este altceva⁶. Orice cercetare științifică, orice observație, orice experiment se produc apoi în cadrul unei viziuni de totalitate a realității cercetate. Dacă vrem ca experiențele noastre să nu devină sterile, observă odată H. Poincaré, trebuie să ne călăuzim de o anumită concepție generală despre lume. Chiar dorind cu tot dinadinsul, nu ne putem desface de ea. Expresiile limbii o duc cu ele. Ea alcătuește un cadru sistematizator .

de care nu ne putem elibera⁷. Această concepție despre lume sau, mai exact spus, această viziune a ei ca ansamblu, nu este însă de resortul propriu al științei. Ea este de fapt contribuția intuiției artistice devenită folositoare investigațiilor științei. Știința înaintează dela fapt la fapt, dela observație la observație, dela generalizare la generalizare. Procedarea ei este prin excelență succesivă și mediativă. Intuiția în care se recompune însă o totalitate bine înche-gată este un act care amintește de aproape contemplația artistică⁸. Fără îndoială, știința cercetează și arta contemplă. Contemplația nu se opune însă cercetării, ci dimpotrivă, atunci când o ajută să se degajeze de sub injecțiunile moralei sau când îi oferă cadrul în care să se poată înscrie rezultatele ei. Spiritul artistic se poate deci uni cu cel științific. Ba chiar numai unirea lor oferă acestuia din urmă întreaga lui rodnicie.

În același fel, nu există oare o posibilitate de asociere a atitudinii estetice cu aceea morală? De sigur, există un contrast între lupta etică și senina armonie a contemplației. Nu sunt însă lupte care sfârșesc în armonie și seninătate? Este o prăpastie adâncă între luptă și armonia dinaintea ei, nu însă între luptă și armonia care o încunună în cele din urmă. În dialectica momentelor spirituale, putem distinge o stare de contemplativitate rămasă inferioară contrastelor și încordărilor dramatice ale vieții. Insensibilitatea estetică pentru temele acțiunii, despre care ne amintea sentința citată mai sus a lui Wilde, provine din ignorarea lor și din slăbiciunea voinței care nu le-a încercat încă. Atunci însă când mintea a făcut descoperirea lor și voința s'a călit în luptele pe care ele le impun, spiritul poate ocupa din nou punctul de vedere al armoniei estetice. El poate aspira atunci către starea de personalitate, adică de integrare a tendințelor care s'au găsit în

luptă în cuprinsul său, dând astfel un sens estetic evoluției sale morale. Idealul personalității în etica modernă a apărut fără îndoială sub înrâurirea unei atitudini estetice. Vechile morale ale virtuții erau construite dintr'un unghi teoretic. Norma lor consta din conformarea la un principiu capabil de a apărea cunoștinței. Personalitatea este însă obiectul unei năzuințe plăsmuitoare, care folosește materialele brute ale persoanei, integrându-le într'o formă a existenței de o unitate, consecvență și armonie internă, amintind opera de artă. Virtuosul este omul care cunoaște și se comportă în consecință. Personalitatea este propriu ei artist, meșterul care se întocmește după analogia artei. Etica personalității prescrie apoi omului în raportul său cu lumea o țintă deopotrivă cu aceea pe care a atins-o pentru sine. Virtuosul moralelor antice nu dorea transformarea lumii, ci numai supunerea la legea ei inflexibilă, revelată cunoașterii sale. Personalitatea este însă deopotrivă propriu ei meșter și artistul plăsmuitor al realității înconjurătoare. Armonia externă a lumii, ca o răsfrângere a armoniei interne a personalității, este a doua năzuință a unei morale inspirate de atitudinea estetică. Nu este deci de mirare că moraliștii personalității au folosit adeseori comparația sugestivă cu arta și valorile estetice. « Întreaga ființă a lumii, scrie odată Goethe, stă în fața noastră ca un bloc de piatră înaintea maestrului constructor, care numai atunci își merită numele, când din aceste întâmplătoare masse naturale poate construi cu cea mai mare economie, finalitate și solidaritate, o icoană apărută mai întâi spiritului său. Totul în afară de noi și totul în noi este doar element; dar în adâncul nostru locuiește forța creatoare care poate face ceea ce trebuie făcut și care nu ne îngăduie să ne odihnim câtă vreme, într'un fel sau altul, n'o vedem realizată în afară de noi înșine »⁹.

Analogia temei morale a vieții cu creația artistică nu putea fi mai limpede exprimată. Ceea ce dorește să devină omul moralei inspirată de idealul personalității, este un « suflet frumos » (eine schöne Seele), o năzuință care revine deopotrivă la Goethe și Schiller. Este « frumos » pentru ei, sufletul care își câștigă libertatea prin potrivita transformare a principiilor în înclinații, un proces care îl ține la fel de departe de tirania instinctelor, dar și de aceea a rațiunii rigoriste. Se știe care a fost în construirea ideii de « suflet frumos », înrâurirea teoriilor estetice kantiene despre contemplația frumosului, ca o stare de integrare a sensibilității cu inteligența și a materiei cu forma. Ceea ce Kant arătase ca un bun sufletesc câștigat în contemplația frumosului, moraliștii personalității autonome și ai sufletului frumos doreau să menție pentru întreaga viață morală a omului¹⁰. Disciplina contemplației tinde a deveni pentru ei idealul întregii existențe. Lumea însăși trebuie transformată într'un obiect al contemplației. Nu este deci de loc exagerat a spune că etica nouă s'a alcătuit sub presiunea contemplației estetice și că în această ocazie atitudinea inspirată de ea și-a dovedit eficacitatea în călăuzirea vieții morale.

Nici atitudinea religioasă nu rămâne neasociabilă cu aceea estetică. Afirmarea estetică a valorii lumii concrete și tăgăduirea ei religioasă sunt poziții care se pot întruni în prețuirea lumii ca simbol, ca un chip expresiv pe care se imprimă o viață lăuntrică. Esteticul se oprește la înfățișările superficiale ale lumii, la valorile ei de pitoresc. Omul religios se înalță spre absolut. Dar există o poziție inspirată de atitudinea estetică, pentru care valoarea lumii rezultă din ceea ce ea exprimă, din prezența absolută pe care o manifestă. « Natura îmi ascunde pe Dumnezeu », scrie odată Jacobi¹¹. Iată o afirmație de intrasigență

religioasă! Natura este, « haina vie a Dumnezeuirii », pentru spiritul în același timp estetic și religios al lui Goethe, prietenul lui Jacobi și contrazicătorul său de mai târziu. « După cum sufletul nu poate fi înțeles de cât prin corp, tot astfel Dumnezeu numai prin natură », observă Goethe într'o însemnare a tinereții¹². Se perpetua aci o vedere mai veche, ale cărei origini stau în neoplatonism. Astfel, pentru un Plotin, frumusețea frunzelor și a florilor participă la aceea inteligibilă și imuabilă a Divinității¹³. « Considerată în sine, natura glorifică pe creatorul ei » (per seipsam considerata natura dat artificii suo gloriam), scrie Sft. Augustin¹⁴, unul din gânditorii prin care unele din ideile neoplatonismului pătrund în creștinism. Nu scrisese oare și Psalmistul: « Domnul împărățește, îmbrăcat în frumusețe » (*Psalmi*, 92,1)? Totuși creștinismul rămâne în general în situația specifică a religiei îndepărtată de lume. Abia cu apariția Sft. Francisc din Assisi se produce o nouă încercare de a gândi împreună valoarea lumii concrete cu aceea a Divinității și de a regăsi pe una în cealaltă. Creatura este manifestarea lui Dumnezeu, ea poartă în sine semnificația lui, « de te, Altissimo, porta significatione », ne vestește Sft. Francisc în Imnul Creaturilor. Natura nu-i ascunde lui Francisc pe Dumnezeu, ea îl manifestă și îl reprezintă, cum semnul reprezintă înțelesul lui. Bunăvoința lui Francisc pentru lume și pentru artă, care stă la baza Renașterii italiene, este produsul unei orientări a spiritului religios prin cel estetic. S'ar putea firește înmulți mărturiile acestei asociații între religios și estetic. Mai cu seamă în panteism, spiritul religios găsește calea unei întoarceri către realitatea concretă și către prețuirea ei. Adorația lui Dumnezeu și valorificarea estetică a lumii se îmbină pentru panteist în același act al sufletului.

Atitudinea estetică își poate dovedi astfel eficacitatea ei în oricare din domeniile valorilor culturale, grupându-le în perspectiva ei și dându-le o formă în consecință. Se poate deci spune că prin subordonare în sfera esteticului, cuprinsul realității nu se împuținează, reducându-se la singurele valori de artă. Din unghiul esteticului, spiritul poate atinge totalitatea culturii, împlinind o icoană a lumii și vieții, a cărei fecunditate a fost de mai multe ori dovedită în decursul istoriei.

PARTEA III

OPERA DE ARTĂ

INTRODUCERE

Definiția valorii estetice încercată în capitolul anterior netezește calea către caracterizarea operei de artă, pe care dorim s'o întreprindem acum. Am văzut că un obiect oarecare, dat în experiența noastră, se constituie ca bun estetic, numai în măsura în care îl introduc printr'un act al spiritului în sfera valorii estetice. Dar pentru ca acest act al spiritului să se poată produce, obiectul are adeseori o seamă de însușiri care caracterizează structura lui și îi determină locul printre alte obiecte ale realului ca operă de artă. Actul constitutiv de operă poate fi al artistului. El constă în cazul acesta în prelucrarea efectivă a unui material și constituie creația. Dar el poate fi un act imaterial, subsumarea pur ideală a unui obiect în sfera valorii estetice și alcătuește atunci contemplația. Fără îndoială că prin contemplație un mare număr de obiecte pot fi răsfrânte ca opere de artă. Pentru atitudinea spiritului orientată estetic chiar o ceremonie religioasă sau un raționament științific se pot înzestra cu atributele artei. Dar printre feluritele obiecte date în experiență, sunt unele care solicită în mod special atitudinea estetică și care favorizează cu preferință contemplația. Acestea sunt operele de artă propriu zise, adică acele obiecte în privința cărora actul creației coincide cu actul contemplației. Când reflec-

tez ca ceva artistic un raționament științific, actul subiectiv al constituirii operei se îndreaptă către un obiect care nu fusese gândit și de creatorul lui în vederea acestui mod special de a fi răsfânt. Când însă actul de subsumare în sfera valorii estetice se îndreaptă asupra unui obiect, cum ar fi de pildă o pânză de Luchian, el iese în întâmpinarea actului aceluia care a plăsmuit-o tocmai în vederea acestui scop. Pe aceste obiecte, care sunt operele de artă, urmează să le caracterizăm acum și, în primul rând, din punctul de vedere al locului pe care ele îl ocupă printre celelalte obiecte ale realității.

1. ARTĂ, TEHNICĂ ȘI NATURĂ

Intr'una din poeziile sale, Goethe închipue un mit al artei, a cărui semnificație trebuie reținută. Poezia, care poartă titlul « Die Nektartropfen », evocă pe Minerva aducând din cer lui Prometeu un potir cu nectar menit să ferească pe oameni și să trezească în sufletul lor instinctul artelor frumoase. Mâna Minervei tremură când Zeița atinge pământul și din picăturile revărsate vin grabnic să guste albinele și fluturii, păianjenii și atâtea din animalele care împart de atunci cu oamenii fericirea artei. Arta este, așa dar, pentru Goethe, darul unei puteri care străbate întreaga fire. Oamenii o primesc dela natură, celebrând în operele lor, amintirea unei porniri cerești, activă chiar în straturile cele mai umile ale creației. Instinctul plastic care străbate întreaga lume, « sufletul lumii » despre care vorbise altădată Platon și a cărui noțiune revine acum în titlul uneia din poemele lui Goethe, ne este înfățișat prelucrând pământul amorf, prescriind forme chiar pietrelor ascunse în taințele lui adânci.

Cât de caracteristică este pentru Goethe această înțelegere imanentistă a puterii artistice, ne apare mai limpede dacă o comparăm cu concepția corespunzătoare a marelui său emul, a lui Schiller. În poema « Die Künstler », Schiller a ridicat de asemeni un cântec de laudă

puterii artistice, pe care el o atribuie însă numai omului, în toată întinderea firii. « Albina te poate învăța hărnicia, vestește Schiller, un vierme poate deveni maestrul îndemnării tale, știința o împarți cu duhurile superioare, doar arta, omule, o ai pe seama ta ». Dacă astfel pentru Goethe, arta era veriga capabilă să lege pe om cu întreaga natură, pentru Schiller ea devine funcțiunea prin care omul se izolează din mijlocul ei, în sublimitatea caracterului său moral. Deosebirea dintre naturismul lui Goethe și idealismul lui Schiller apare deci și în aceste vederi asupra artei, ca în atâtea alte împrejurări în care prietenia și colaborarea lor lua forma unei armonii complementare.

Dacă am citat aceste două păreri felurite, este pentru că fiecare din ele înfățișează câte o parte din adevărul lucrurilor, întregimea lui refăcându-se însă abia din întrunirea lor. Opera de artă ne poate apărea în adevăr ca un produs al puterii plastice inconștiente a naturii; dar în același timp ea este un rezultat al aptitudinii tehnice a omului, prin care libertatea și conștiința sa introduc în realitate o lume de obiecte, deosebite de natură¹. Ca manifestare naturală, opera de artă face parte din clasa de fenomene în care intră toate sintezele, asimilările, asocierile de elemente în combinații noi și cărora li se opun fenomenele de descompunere, de desasimilare, de întoarcere a complexelor în elemente. Tendința naturală care conduce la opera de artă se manifestă mai înainte în instinctul constructiv al atâtor animale, apoi în faptul biologic al gestațiunii și creșterii și chiar în fenomenul anorganic al cristalizărilor, stratificărilor, combinațiilor himice, etc. Comparată cu astfel de procese, arta ne apare și ea ca o nouă modalitate de organizare a materiei, când este vorba de arte care prelucrează anumite materiale, cum sunt artele plastice sau ca un fel special de compunere a datelor conștiinței,

când este vorba de arte care pun în mișcare reprezentări de-ale ei, cum este poezia. Adâncă afinitate a naturii cu arta, spre deosebire, de pildă, de mașină, poate fi limpede resimțită în unele împrejurări. Un automobil părăsit într-o pădure sau câmpie rămâne acolo totdeauna străin și neîncadrat. Nu tot astfel un monument plastic sau arhitectural. Când privești așa numitele ziduri ciclopeene dela Mycena sau Tirynth, fortificațiile întocmite din blocuri colosale de piatră încă din epoca pelasgeiană, așa cum ele odihnesc pe temelia lor de stâncă, ai impresia că munca naturii nu s'a oprit odată cu apariția omului. Straturile geologice se continuă cu cele arheologice. Acțiunii puterilor naturale și rezultatelor lor li se adaugă operele artei. Tot astfel un monument al pietății și amintirii situat între copaci sau un castel dominând o culme solitară, ca un simbol al puterii care a străjuit acele locuri, sunt creații ale omului care consună cu peisajul, pe care natura le primește și le asimilează. În stânca nescuduită și în cutezătorul castel care îl domină simțim unitatea aceleiași forțe, identitatea aceluiași elan al naturii. Arta nu ne apare în aceste condiții ca ceva străin de viața firii. O mărturie a facultății artistice a omului ne vorbește în mijlocul naturii, ca o nouă formă a puterii ei plastice și active.

Dar aci ne apare ceea ce cu bună dreptate s'ar putea numi paradoxul artei. Căci opera de artă este pe de o parte un fapt natural, ilustrând o forță activă în întreaga serie a formelor și proceselor naturii, iar pe de altă parte ea este ceva izolat din natură și opus ei, ca tot ce este produsul tehnicii omenești. Tehnica reprezintă, în adevăr, aportul omului în realitate. Ea înfățișează apoi ceva opus naturii, ca una care față de mecanismul firii, reprezintă produsul activității finaliste a spiritului. Tocmai această opoziție a

artei față de natură, o făcea suspectă în ochii lui Platon și determina renumita condamnare metafizică a artei pe care o pronunță marele filosof grec. « Inșelăciune și iluzie, scrie Platon (în *Sofiști*), alcătuesc esența artelor și scamatorii trebuie puși în același rând cu sculptorii și pictorii, cu toți deopotrivă constituind categoria imitatorilor ». Faptul de a fi în același timp natură și anti-natură alcătuește fondul așa zicând contradictoriu al fenomenului artistic și precizează locul lui în mijlocul realității.

Anti-naturalismul artei rezultă mai întâi din faptul că operele ei par a fi imitația naturii. Dar imitația unui lucru nu îl dublează în toate cazurile. Imitația unui obiect nu este același obiect, produs pentru a doua oară, decât în anumite ocazii determinate. Astfel între o sută de cărți imprimate în aceleași condiții sau o sută de monede din același aliaj și cu aceeași efigie nu putem stabili originalul și copia. Toate aceste obiecte alcătuesc o serie absolut omogenă. Nu tot astfel în ce privește raportul dintre un portret sau peisaj și omul sau colțul de natură care le-a stat drept model. Intre unele și altele există completă eterogenie. Tabloul nu este natura într'un al doilea exemplar. Nefiind însă natură, el este ceva în afară de natură și opus ei. Dar arta este ceva afară de natură și pentru faptul că producerea ei o simțim dependentă de aptitudinile omenești și de finalismul lor, iar nu de mecanismul forțelor naturii. O floare este pentru noi un produs mecanic al naturii, întrucât nu ne reprezentăm o conștiință care s'o fi gândit înainte de a o fi creat și care în acest scop să fi mobilizat și să fi condus anumite forțe și procese sufletești legate de o individualitate. Acesta este însă cazul operei de artă, care din această pricină ne apare ca ceva opus naturii. Apoi opera de artă este un întreg care își ajunge pe deplin, încât el pare cu adevărat izolat din natură. Am arătat în

capitolul precedent că valoarea estetică și, prin urmare, bunul estetic, adică opera de artă, sunt scopuri absolute. Pentru punctul de vedere estetic, înlănțuirea evenimentelor pare că se oprește în fața artei și nu se continuă după ea. Opera de artă ne dă în adevăr impresia unei totalități necondiționate, trăind prin sine, încât valoarea ei se păstrează chiar atunci când toate obiectele și stările care o înconjurau odată și au contribuit efectiv s'o producă au dispărut, așa cum o dovedesc exemplarele artistice scoase la iveală din pământul unei vechi civilizații.

Cu acestea am precizat însă numai jumătate din suma însușirilor care întregesc ideea artei. Căci arta nu este numai anti-natură, dar și natură. Pentru a ne da bine seama de această stare de lucruri, este necesar să comparăm arta cu mașina, produsul anti-naturalistic prin excelență. Mașina este și ea o plasmuire izolată din natură și în care spontaneitatea procedelor firii este înlocuită printr'o finalitate sprijinită de conștiință. Mașina lucrează numai după ce elementele și funcțiunile ei au fost coordonate conștient în vederea unui scop. Finalitatea mașinii este din această pricină extrinsecă. Mașina lucrează după o finalitate, fără a fi ea însăși un scop. Mașina este un mijloc către un scop. Am văzut însă că opera de artă nu slujește niciunui scop extrinsec, ea este un scop în sine; finalitatea ei este intrinsecă. Aci ne apare din nou, spre deosebire de mașină, afinitatea artei cu natura. Căci, în definitiv, nici natura, pentru un punct de vedere strict naturalist, nu pare a avea vreun scop extrinsec. De ce există fenomene mecanice și electrice, corpuri și combinații chimice, plante și animale este o întrebare care nu poate primi niciun răspuns câtă vreme menținem o reprezentare despre natură necontaminată de idei religioase sau morale. Indiferența etică și religioasă a naturii revine ca într'un ecou în aceea a artei. Amoralita-

tea și păgânitatea ei fac dintr'o operă de artă o existență înrudită metafizicește cu un viguros stejar al pădurii sau cu un jaguar al pustiei. Apoi faptul că, spre deosebire de mașină, arta are o finalitate intrinsecă, face din ea o imagine a cosmosului naturalistic conceput ca un sistem închis de forțe și relații. Nicio bucată din natură nu revine aidoma într'o operă de artă. Arta nu este niciodată simpla reproducere a unui fragment al naturii. Numai natura ca întreg, ca totalitate necondiționată, se poate spune că se oglindește în microcosmosul artei².

Dar cu toate aceste apropieri de natură, se cuvine a arăta că arta are ceva din mașină și tehnică. Căci tocmai ca aceasta din urmă, chipul cum se desvoltă o operă de artă dovedește că ea nu este toată vremea dependentă de pulsația forțelor sufletești în creatorul ei. După cum mașina tinde să devină neatârnată de om, funcționând nu după variațiile sufletești ale celui care a pus-o în mișcare, dar după propria ei legalitate devenită autonomă, tot astfel se poate spune că dacă este adevărat că artistul își conduce opera, este tot atât de drept a spune că opera conduce pe artist. Artiștii au adeseori ocazia să simtă în desfășurarea lucrării lor că inițiativa propriu zisă le-a scăpat și că munca lor constă acum în conformarea la o lege care emană dela opera în preparație. O dramă sau un roman, o statuie de marmoră sau bronz nu devin numai ce dorește artistul, dar și ce pretinde dela el genul pe care și l-a ales sau materialul pe care îl manevrează. Tehnica artei face astfel independentă opera de artist și o apropie de tipul mașinistic al activității umane. Dar opera de artă poate apărea ca un produs tehnic și atunci când înlăturăm conținutul ei expresiv, pentru a nu o mai considera decât ca un rezultat al îndemânării omenești. O astfel de disociere în atitudinea

cu care întâmpinăm arta izbutește totdeauna să lumineze în ce măsură este ea o lucrare tehnică.

Examinarea situației pe care o ocupă în mijlocul realității, permite înțelegerea artei ca opera puterii plastice a naturii continuându-se în tehnica omului. Fiind în același timp natură și tehnică, arta reprezintă punctul unei încrucișări, domeniul unei interferențe. Dar cum poate să existe o realitate atât de contradictorie, aparținând unor regiuni metafizice opuse, este o întrebare care prezintă greutatea numai pentru cine socotește că genurile realului, ordinea lui immanentă, cuprinde în sine ceva ireductibil. Intr'o demonstrație rămasă celebră, H. Bergson a arătat că «ordinea este un anumit acord între subiect și obiect; spiritul regăsindu-se în lucruri»³. Iar dacă spiritul se poate oglindi în lucruri, fie prin caracterul lui de activitate spontană și inconștientă, făurind genul naturii, fie prin facultatea lui de a lucra după cauze finale conștiente, făurind genul tehnice, este legitimă aspirația de a-și satisface nevoia de unitate, recunoscând între ele domeniul intermediar al artei. Dealtfel Im. Kant, s'a oprit în «Critica Judecării» în fața problemei estetice numai din nevoia de a mijloci între domeniul naturii și libertății, pe care celelalte critice le lăsase fără nicio legătură. În căutarea tere-nului de apropiere, i s'a relevat în cele din urmă arta ca «opera geniului care are aparența naturii»⁴. Ireductibilitatea planurilor realului, cedează îndată ce arta manifestând îndoita ei apartenență la natură și tehnică, sprijinind prin dovada ei conștiința unității lui.

Tocmai din pricina apartinerii ei la natură și tehnică, mi-se par exagerate păreri ca aceea recentă a lui Et. Souriau, urmărind o identificare cât mai completă a artei cu o anumită formă a muncii⁵. Interesantele considerații pe care Souriau le consacră acestei teze, privite ca o reac-

ție, pot fi până la un punct bine primite. Estetica mistică a perpetuat prea îndelungă vreme reprezentarea artei ca produsul așa numitei inspirații, adică al unor condiții disociate total de împrejurările generale ale muncii omenești. Formă a activității omenești, dar în același timp manifestare fără nicio legătură cu celelalte produse ale muncii, caracterul intim al artei devenea de fapt cu neputință de definit. Dar însăși oportunitatea unei astfel de concepții a trebuit să apară până la urmă contestabilă. Disociind între artă și celelalte forme ale muncii se anula posibilitatea conlucrării lor. Postularea unei arte izolate de muncă atrage după sine o muncă fără artă. Inferioritatea estetică a mediului în care trăim se datorește în bună parte și concepției despre sine a unei arte retrase în cerul inspirației și presupusă a pune în mișcare alte forțe ale sufletului decât acelea pe care le reclamă în deobște munca. Față de această situație s'a produs reacția amintită, constând din accentuarea înrudirii dintre artă și tehnica creatoare. Teoriile lui Et. Souriau alcătuiesc un moment al acestei reacții. Pentru gânditorul francez, arta este funcțiunea *skeupoetică* a sufletului, funcțiunea creatoare de lucruri. Evident, în munca omului există elemente numeroase și variate. Există mai întâi munca *productivă*, adică acea formă a activității constând din fructificarea unui agent natural și al cărei tip este agricultura. Există forma *comercială* a muncii, a cărei funcțiune este creșterea valorii unui lucru prin aducerea în locul unde nevoia lui se face resimțită. Există apoi activitatea *transportului* însuși și, în fine, acele modalități ale muncii, constând din împlinirea unor acțiuni a căror urmă materială se șterge odată cu consumarea lor, pledoariile avocatului, consultațiile medicului, lecțiile profesorului, etc., cu un cuvânt cuprinsul așa numitelor *profesiuni liberale*. Față de toate aceste varie-

tăți ale muncii, arta este, pentru Souriau, tipul activității care urmărește producerea unui lucru determinat, a unei quidități reale și singulare. Activitatea manufacturieră nu devine artă decât în aceste condiții. În complexul unei industrii, se pot distinge toate formele enumerate ale muncii, acțiunea artistică revenind aceluia care le concepe în conexitatea lor și știe să le îndrumeze către creația finală a lucrului. Orice creator de lucruri este un artist. Muncitorii cari cred că pot să-și rezerve acest titlu, arhitecții și artiștii plastici, compozitorii și poeții, constituiesc numai o speță dintr'o clasă mai generală.

Oricare ar fi meritele concepției lui Souriau în vederea înlănțuirii artei cu alte forme ale muncii, ea rămâne totuși excesivă și în parte inexactă. Mai întâi, accentul pe care el îl pune pe caracterul de lucru al operei de artă (*la choséité, die Sachhaftigkeit*), nu poate scoate în evidență particularitățile ei. Am văzut într'un capitol anterior că arta nu este un lucru, ci aparența unui lucru. Valoarea care o organizează ca un bun nu este o valoare reală. Vom reveni și mai târziu asupra *realității* artei, adică asupra însușirii ei de a fi sustrasă și izolată din planul practic al lucrurilor. Arta aparține regiunii ideale a aparențelor. Pe de altă parte, prin opera de artă întrevădem personalitatea artistului, un bun personal nu real. În lucrarea artistică, prețuim pe lucrător, îndemânarea lui, vigoarea și originalitatea sufletului său. Nu tot astfel când apreciem produsele unei tehnice manufacturiere, o bucată de stofă, o unealtă agricolă, etc. Astfel de obiecte, comparate cu operele artei, sunt mult mai opace. Sufletul producătorului lor nu transpare prin ele. Momentul originalității este cu totul neînsemnat în producerea lor. În sfârșit, dacă unora dintre produsele tehnice manufacturiere sau mașiniste le recunoaștem o valoare artistică, împrăjurarea

apare numai atunci când ele scot în evidență originalitatea producătorului lor — cum lucrul se întâmpla de atâtea ori în vechiul artizanat — sau atunci când ele ating un anumit grad de perfecțiune. Activitatea manufacturieră și mașinistică pot manifesta o apropiere evidentă de tipul activității artistice, în măsura în care ating originalitatea și autonomia perfecțiunii. Astfel, un automobil este mai perfect decât un car cu boi și mai artistic. Un ceasornic este mai perfect și mai artistic decât o rășniță. Dar chiar printre ceasornice, o pendulă de precizie e mai artistică, tocmai fiindcă este mai perfectă, decât un vulgar ceas de buzunar, funcționând cu aproximație și având nevoie să fie îndreptat în fiecare zi. Înțeleg în toate aceste cazuri prin *perfecțiune*, însușirea unui lucru de a exista și funcționa prin sine însuși, fără sprijinul sau cu sprijinul cât mai limitat al unor factori străini de organizația sa. Carul cu boi și ceasornicul care trebuie neconținut îndreptat sunt, în acest înțeles, niște întocmiri imperfecte. Perfecțiunea cea mai mare, idealul perfecțiunii, îl atinge pentru reprezentarea științifică natura ca totalitate, macrocosmosul, adică sistemul închis ale elementelor, forțelor și relațiilor din natură. Încă din Evul Mediu, a apărut ideea de a obține o întocmire tehnică deopotrivă prin independența și perfecțiunea ei cu macrocosmosul. Planul unui *perpetuum mobile*, năzărit mai întâi în secolul al XIII-lea călugărului dominican Petrus Peregrinus, n'a fost de fapt niciodată părăsit de umanitate și el alcătuește, după O. Spengler, temelia pe care s'a ridicat întreaga tehnică modernă⁶. Dar în timp ce partea cea mai însemnată a produselor muncii omenești rămâne la un nivel foarte redus de perfecțiune, există o categorie anumită de opere care realizează perfecțiunea cea mai înaltă pe care omul o poate atinge. Operele de

artă, considerate ca pure organizații estetice, sunt rezultatele cele mai autonome ale muncii omenești. Convergența elementelor ei, unitatea, izolarea ei ideală în mijlocul realității îi conferă o independență deopotrivă cu aceea a cosmosului în totalitatea lui. Prin aceste caractere, arta devine un ideal al tuturor activităților omenești. Toate lucrările tehnice tind să câștige pentru ele un grad mai înaintat de autonomie, adică să devie mai perfecte. Dacă apoi unora din plăsmuirile tehnicei le recunoaștem o anumită valoare artistică, faptul decurge din apropierea lor de tipul autonom al artei. Din acest punct de vedere se poate spune că arta este idealul întregii tehnice omenești, dar în același timp că ea este produsul tehnic care a atins perfecțiunea naturii.

2. FORMĂ ȘI CONȚINUT

Definiția operei de artă ca produsul tehnicii apropiat de perfecțiunea naturii este parțială și are nevoie de completări. Acestea apar cu ușurință dacă după ce înțelegând arta, spre deosebire de natură, ca rezultatul unei acțiuni finale, încercăm să împingem cercetarea mai departe. Arta prelucrează un material, dă o anumită organizație materiei sau datelor conștiinței și obține în felul acesta un produs care își are scopul și prețul în sine însuși. Subsumarea unui obiect în sfera valorii estetice, prin fapta artistului, îi împrumută aceste caractere. Imprejurarea a devenit limpede pentru noi încă din momentul în care am analizat valoarea estetică. Dar în acțiunea de constituire a operei se introduc și alte valori ale culturii omenești, a căror origină stă în sufletul artistului, în felul său de a înțelege și resimți lumea și viața. Arta prelucrează fără îndoială un material, dar acest material nu este inexpressiv, ci el este luminat și pătruns mai dinainte de semnificația anumitor valori și numai astfel constituit intră el în lucrarea artistului. Se poate spune că privită în totalitatea ei, opera de artă reprezintă produsul unei îndoite subsumări, a unor materiale în sfera feluritelor valori și ale bunurilor care rezultă în sfera valorii estetice. Un romanier care își propune să compună un roman dintr'un episod

al vieții lui, nu l-a trăit pe acesta ca un simplu aparat mecanic de înregistrare. A *trăi* nu înseamnă de altfel a acumula materiale, dar în același timp a le alege și prețui în raport cu anumite valori. Un sens moral sau politic, teoretic sau religios se degajează din orice experiență făcută. Tot astfel un artist plastic, un pictor sau un sculptor, nu își clădesc opera decât după ce au reactivat în realitate anumite valori latente. Înainte de a fi artist, creatorul de artă este un om capabil de a răsfrânge lumea într'un mod personal. Dar după ce a *trăit* înfățișările vieții și lumii în felul acesta, el le introduce în unitatea artei. Expresivitatea artei, adâncimea ei spirituală, sunt făcute din aceste felurite valori de ordin eteronomic întretesute în unitatea ei. Din punctul de vedere al teoriei valorilor, opera de artă are, așa dar, o structură ierarhică. Ea reprezintă subsumarea mai multor valori sub categoria largă a valorii estetice. Și ea devine un scop în sine, o unitate autotelică, numai după ce a înglobat o serie de alte scopuri și mijloace. Hrănită din substanța tuturor valorilor vieții, abia după aceasta arta se poate înălța la condiția mândră și solitară a unui lucru care își ajunge.

Structura ierarhică a operei de artă permite analizei să izoleze și să considere separat, fie cuprinsul de valori pe care unitatea operei și-l subsumează, fie acțiunea acestei subsumări. După punctul de vedere pe care îl adoptăm, opera de artă poate apărea, fie ca un cuprins, fie ca o formă. Realitatea vie a artei respinge însă această distincție, deoarece conținutul operei nu apare decât în unitatea ei formală și aceasta nu se întregește decât folosind conținutul. Imprejurarea a fost nesocotită cu ocazia renumitei polemice dintre formalisti și idealisti abstracti, care a umplut cu încrucișarea ei de argumente istoria estetice în veacul al XIX-lea. Astfel, pe când pentru un

Herbart și Zimmermann calitatea estetică a operei de artă se rezolva în simple raporturi formale, pentru un Schelling sau Schopenhauer, ea consta în cuprinsul ideal pe care îl relevă. Conținutul, spunea Herbart, este în artă un element extraestetic. Opera artistică, arată Schopenhauer, există esteticeste numai prin ideea platonice pe care o manifestă. Între polii acestor poziții, adevărul s'a introdus prin soluția mijlocitoare a idealismului concret, reprezentat de un Hegel sau Vischer, pentru care opera de artă este sinteza indisolubilă a ideii cu forma, un cuprins ideal luminând prin sensibil. Căci dacă idealitatea operei ar conține ea singură măsura ei estetică, nu s'ar înțelege de ce arta n'ar trăi mai departe în transcripția ei filosofică. Iar dacă opera ar exista esteticeste abia prin forma ei, nu se vede de ce orice formă n'ar putea organiza orice cuprins. Ambele ipoteze sunt însă deopotrivă de false. Dualitatea dintre conținut și formă are astfel un simplu înțeles teoretic. Ea este produsul unei lucrări de analiză care dispare în intuiția concretă a artei.

Distincția dintre formă și conținut, cu recunoașterea valorii estetice unuia singur din aceste momente, poate fi urmărită nu numai în teoriile esteticienilor, dar și în practica artiștilor. Sunt opere în care accentul este pus mai cu seamă asupra conținutului de valori extraestetice. Așa este « drama tezistă » a lui Al. Dumas-fiul. În același fel, H. Ibsen dădea lucrării sale literare înțelesul unei acțiuni morale. « A compune poetic, scrie el odată, înseamnă a ține judecată asupra sa și asupra semenilor ». Întreaga poezie modernă, spre deosebire de cea antică, era pentru un Fr. Schlegel caracterizată prin eteronomia ei estetică, prin predominarea caracteristicului, filosoficului, interesantului. « Numai la Greci, scrie Schlegel, arta era deopotrivă liberă de constrângerea nevoilor și de suveranitatea

intelectului. Barbarilor însă frumusețea nu mai le este deajuns. Fără înțelegere pentru finalitatea necondiționată a unui joc lipsit de scop, ei au nevoie de un înveliș străin și de o recomandatie exterioară. Pentru toți ne-grecii arta este numai o sclavă a sensualității sau a rațiunii. Numai printr'un conținut miraculos, bogat, nou sau ciudat, numai printr'un material sensual, o reprezentare artistică poate să dobândească pentru ei însemnătate și interes »¹. Generalizarea lui Schlegel pare riscată, dar caracterizarea tipului de artă în care accentul cade asupra cuprinsului de valori extraestetice rămâne valabilă.

Spre deosebire de aceste opere de artă, sunt altele în care accentul cade tocmai asupra acțiunii subsumative în sfera valorii estetice. În rândul acestora stau acele plăsmuri artistice în care valoarea conținutului scade la minimum, întregul interes deplasându-se asupra operei de unificare estetică a unor elemente indiferente în ele însele. Astfel, pentru un Th. Banville, poezia se reducea la o simplă succesiune de rime perfecte și rare, între care legăturile versurilor devin puțin importante. În același fel schițează odată Flaubert proiectul unei opere din care orice conținut să fie expulzat, în avantajul simplelor relații formale de stil. « Ceea ce mi se pare frumos și aș dori să fac, notează Flaubert în una din scrisorile sale, este o carte despre nimic, o carte fără legături exterioare, care s'ar ține ea însăși prin forța internă a stilului său, așa cum pământul se menține fără a fi sprijinit; o carte care aproape n'ar avea subiect sau cel puțin în care subiectul, dacă este cu puțință, ar fi aproape invizibil. Operele cele mai frumoase sunt acelea în care există mai puțină materie »². Această năzuință a revenit adeseori în arta modernă și ea stă la temelia celui « purism » artistic, ale cărui forme au fost atât de numeroase în ultimul secol.

Trebue, în fine, să distingem între acele opere de artă în care accentul este pus, fie asupra operei ca un întreg necondiționat, ca un scop în sine, fie asupra drumului către acest scop, asupra acțiunii însăși de a-l obține. Acesta din urmă este cazul operelor de *virtuozitate*. Am spus că spre deosebire de natură, opera de artă este produsul unei acțiuni finale a spiritului. Artistul propune un scop lucrării sale. Când acest scop este atins, opera de artă cere a fi apreciată în ea însăși, ca ceva care nu se mai subordonează unui scop care ar întrece-o. Este cazul operelor « pure », al căror preț nu trebue căutat în cuprinsul lor de valori, așa cum era cazul poeziei grecești pentru un Fr. Schlegel și cum devenise obiectul năzuinții unui Flaubert. Dar până a atinge acest scop în sine, artistul străbate un anumit drum, el dezvoltă o muncă de prelucrare a materialelor sale, o activitate tehnică. Operele de virtuozitate reclamă tocmai această fixare a prețurii asupra mijloacelor, pe când operele interesante asupra conținutului, iar cele puriste asupra unificării lor estetice. Virtuozitatea este deopotrivă de indiferentă și cu privire la cuprinsul pe care îl manevrează și la rezultatul autotelic care trebue să se înjghebeze în cele din urmă. « Virtuozitatea, scrie R. Hamann, se raportează numai la valoarea artistică a actului de a produce, nu la cuprins și la succes. De aceea aplicăm numai rareori această noțiune unei opere care ni se înfățișează ca rezultatul unui proces devenit invizibil, ci mai mult acolo unde opera apare în același timp cu producerea ei rămasă accesibilă percepției, ca în cazul execuției unei bucăți muzicale sau ca în acela al majorității reprezentațiilor artistice »³.

Dacă însă facem abstracție de aceste cazuri în care sau forma sau conținutul au precădere, opera de artă reprezintă subsumarea unor valori felurite în unitatea

estetică autotelică, luând în consecință o formă sau alta. După cum materialul pe care un artist îl folosește hotărăște caracterul întregului, tot astfel și natura valorilor pe care le subsumează. Conținutul nu este indiferent într-o operă de artă. Solidaritatea conținutului cu forma este atât de mare, încât între una și alta există o relație funcțională permanentă. În una din contribuțiile cele mai adânci ale esteticii moderne, filosoful german G. Simmel a arătat în legătură cu operele având un cuprins religios, deosebirile care apar după felul special al religiosității care le inspiră. Astfel religiositatea obiectivă a catolicismului, aceea care se dezvoltă în cadrul instituțional al bisericii cu lumea ei de simboluri transcendente, este în mare parte răspunzătoare de felul special al picturii Renașterii. Reprezentarea plastică a lui Dumnezeu și Isus, a Fecioarei și a Sfinților, ca niște personaje dominând din sfera lor sublimă lumea noastră, adevărați « prinți » sau « împărați » cum îi numește odată jesuitul Oliva, manifestă transcendentalismul creștinismului în Sud. Personagiile sfinte devenind însă în pictura lui Rembrandt oameni obișnuiți, grupați în scenele comune ale vieții, fac sensibilă pietatea panteistă a protestantismului, pentru care sensul religios nu se împlinește din închinarea adresată persoanelor sfinte care domină viața, ci din pietatea unei vieți închinată lui Dumnezeu chiar în momentele ei cele mai umile⁴.

Forma în artă, adică aparența ei, este astfel un reflex al conținutului, al cuprinsului ei de valori eteronome. Nu totdeauna însă termenii de « formă » și « conținut » au fost luați în aceeași accepțiune. În terminologia lui Plotin forma, care este pentru el principiul unității frumosului, elementul spiritual care ține laolaltă părțile lui separate, primește numele de *εἶδος*, adică tocmai ter-

menul din care derivă cuvântul modern de *idee*⁵. Evoluția doctrinelor de estetică marchează astfel un proces de substituie, la capătul căruia ideea ajunge să denumască vechea formă, în timp ce noțiunea acesteia din urmă se exteriorizează, denumind aparența. La sfârșitul acestei evoluții stă o definiție ca aceea a lui Volkelt, după care forma este «aparența superficială a obiectelor»⁶. Dar chiar în acest din urmă înțeles, termenul de formă nu păstrează un înțeles univoc. În aparența unei opere de artă pot distinge calitățile ei sensibile sau relațiile dintre acestea. Aparența operelor muzicale sau plastice este făcută deopotrivă din sunetele, cu înălțimea, intensitatea și timbrul lor, din colorile, cu gradul lor de claritate și saturație, din lumini și umbre sau din linii, planuri și volume. Cu alte cuvinte, toate datele care pentru Fechner aparțin «factorului direct», spre deosebire de cel asociativ. Aparența unei opere înseamnă și relațiile dintre acestea, consonanța, armonia, simetria, proporția sau ritmul lor, apoi nesfârșitele lor raporturi de succesiune sau simultaneitate și care împreună constituiesc ceea ce se numește compoziție, atât în artele statice cât și în acelea ale mișcării. Sub rubrica acestei accepțiuni a formei intră «homologia» sau «simfonia» lui Plotin sau categoriile arhitecturale pe care le stabilește Vitruviu: «*ordnatio*», «*dispositio*», «*eurythmia*» și «*symetria*», categorii pe care Alberti le înlocuiește în Renaștere cu «*numerus*», «*finitio*» și «*colocatio*», a căror unire produce perfecțiunea unității, desemnată prin termenul «*conciinitas*». Toate aceste date sensoriale sau relaționale ale aparenței întregesc laolaltă forma operei de artă. Am spus că forma operei există în unitate indisolubilă cu conținutul ei. Atât datele sensibile ale unei opere, cât și raporturile lor sunt în strânsă dependență organică de

conținutul valorilor pe care le manifestă. Viziunea despre lume a lui Leonardo da Vinci, felul său de a resimți viața, valorile etice și religioase pe care le afirmă n'ar fi putut folosi sfera de colorii, tonalitățile speciale și raporturile dintre ele din opera lui Raffael, după cum nici contrariul n'ar fi fost posibil. Imprejurarea devine însă mai sensibilă tocmai în acele opere, în care disociația forțată dintre formă și conținut înseamnă o adevărată degradare estetică. Așa se întâmplă cu operele și artiștii cari își asumă o formă străină, în absența conținutului corespunzător sau care o asociază cu un conținut care pentru ei este nefiresc și afectat, de pildă în cazul poezilor cari mimează limba scriitorilor arhaici, fără ca naivitatea lumii vechi să mai vibreze cu adevărat în conștiința lor sau în cazul unei arte religioase sau eroice emanată dela niște artiști pentru cari pietatea sau vitejia nu mai sunt sentimente cu realitate subiectivă.

Operele de artă realizate nu sunt, așa dar, nici acelea pe care le-am numit mai sus «interesante», nici acelea «pure», nici acelea de «virtuozitate», niciuna din acelea care distrug unitatea organică a formei cu conținutul, prin accentuarea unuia sau altuia dintre acești factori. Realizate deplin sunt numai operele în care forma și conținutul fuzionează în intuiția lor concretă, adică operele *simbolice*. Concepția artei ca simbol implică o reprezentare determinată despre relațiile elementului care semnifică cu elementul semnat, între semn și semnificație. Astfel de relații pot fi de mai multe feluri, numai una dintre ele fiind a simbolului. Există în primul rând o legătură exterioară între semn și semnificație și anume aceea a *alegoriei*. Statue alegorice de femei care figurează pe soclul monumentului lui I. C. Brătianu, opera sculptorului Dubois, semnifică felurile provincii românești. Semnificația

nu este dată în cazul acesta odată cu semnul, ea nu este fuzionată cu el. Spiritul nu le cuprinde în același moment, ci printr'un act de mediație, care îi permite să pășească dela semn la semnificație. De sigur, există și în cazul acesta o presiune a semnificației asupra semnului, o conformare a acestuia după natura cuprinsului pe care îl semnifică. Dar presiunea aceasta se exercită prin trăsături care în semnificație sunt întâmplătoare. Pentru că provinciile românești poartă nume feminine, sculptorul alegoric le va înfățișa ca femei. Există apoi alegorii în care înlănțuirea dintre semn și semnificație se face după un alt tip de asociație. Mediocra artă decorativă a Imperiului al doilea în Franța a răspândit în multe interioare statueta unei femei ținând în mână o făclie: Adevărul. Făclia devine în cazul acesta un atribut întăritor al alegoriei, speculându-se analogia dintre lumina ei cu aceea intelectuală a adevărului. Există deci două tipuri de alegorii: *alegoria-personificație* și *alegoria-metaforă*. Simbolul implică într'acestea o altă relație dintre semn și semnificație. Interpenetrația lor este atât de intimă încât spiritul n'are nevoie de nicio mediație pentru a găsi pe cea din urmă în cel dintâiu. «Comparați imaginea mâinilor în două portrete pictate de Tizian și de Rembrandt, ne invită Rodin. Mâna lui Tizian va fi dominatoare; în timp ce aceea a lui Rembrandt va fi modestă și curajoasă»⁷. Aceste valori etice sunt date nemijlocit în aparență. Spiritul le găsește fără a le căuta. Deosebirea dintre alegorie și simbol nu este însă totdeauna la fel de clară. Iată o pânză de Ferdinand Hodler înfățișând doi copii puberi, o fată ale cărei forme gracile se ghicesc sub vestmântul sumar și un băiat, al cărui nud vestește vigoarea viitoare. Compoziția se numește «Primăvara» și manifestă prin titlul ei intenția pictorului de a întocmi o alegorie de

tipul metaforic. Tabloul poate aparține însă și clasei simbolurilor, dacă ignorând titlul lui și neinteresându-ne de el, intuim în tinerele corpuri care ni se înfățișează, în frăgezimea și ingenuitatea pubertății lor, valorile vitale care compun semnificația primăverii. Sunt apoi unele alegorii care ajung să se transforme în simboluri. Un pătrunzător psiholog al culturii franceze, profesorul german E. R. Curtius, a făcut odată următoarea observație: «Numele «Franța» îngăduie o personificare a patriei, pe care cuvântul «Germania» nu o autorizează. Figura «Germaniei» nu este pentru noi ceva viu. Ea este o creație artificială, în timp ce «Franța» trăiește, în conștiința franceză, sub trăsăturile unei femei eroice sau fermecătoare. Ea este o ficțiune căreia expresiile limbei și efigiile cu care sunt decorate mărcile poștale, picturile și monumentele, au sfârșit prin a-i conferi un corp și o viață. Un orator opoziționist aruncă într'o zi aceste cuvinte guvernului monarhiei din Iulie: «Franța se plictisește»! Și în 1914, mareșalul Joffre, intrând în orașelul alsacian Thann, scrise în proclamația sa: «Vă aduc sărutul Franței»⁸. S'ar părea că în bine cunoscuta figură feminină a Franței, un cetățean al Republicei intuește nemijlocit sfera de valori morale și politice pe care le rezumă patria sa. Când, așa dar, sculptorul Rude o înfățișează pe frontonul Arcului de Triumf, statura teribilă a Franței războinice poate avea pentru privitorii ei nu numai discursivitate alegorică, dar și profunzime simbolică.

* * *

Forma unei opere și cuprinsul ei de valori eteronome, ceea ce s'ar putea numi conținutul ei ideal, găsesc un teren de atingere în *motivul* operei. Un tablou sau o poemă nu sunt făcute numai din linii, forme, colori, ra-

porturi și reprezentări imaginative de-ale lor. Toate aceste date se compun în imaginea intuitivă a unor lucruri sau a unor ființe care se găsesc într-o relație de acțiune reciprocă, întocmind chipul unei situații sau al unei întâmplări. Un tablou, o statuie, un roman *reprezintă* ceva, un peisaj, o natură moartă, una sau mai multe ființe implicate într'un eveniment, o întâmplare care se desfășoară într'un anumit cadru și care compune un destin omenesc. Conexitatea elementelor aparente într'o totalitate semnificativă constituie motivul operei⁹. Cercetarea artistică vorbește adeseori despre motive *tipice* sau despre tipuri de motive. Astfel pictura Renașterii folosește cu multă frecvență motivul tipic al Madonei cu copilul, al săgetării Sft. Sebastian, al Suzanei în baie, al suicidului Lucreției, etc. Motivul literar al fraților dușmani se dezvoltă pe aceeași linie dela vechea legendă a lui Cain și Abel până la « Hoții » lui Schiller. Motivul paricidului se regăsește deopotrivă în « Frații Karamazov » ai lui Dostoevski și în drama « Der Vater » a lui Hasenclever. Motivul imoralității politicianiste revine în « Liga tineretului » a lui Ibsen și în « Scrisoarea pierdută » a lui Caragiale, ș. a. m. d. Motivul este mediul prin care conținutul ideal al operei comunică cu aparența ei și o conformează în consecință. Din această pricină motivul tipic se individualizează în împrejurarea concretă a feluritelor opere devenind motivul lor *individual*. Astfel, deși Bellini și Raffael, Mantegna și Sodoma, Dostoevski și Hasenclever, Ibsen și Caragiale au putut folosi aceleași motive, însușirea specială a valorilor pe care urmăreau să le comunice, viziunea lor proprie despre lume și viață au înmădiat totdeauna tipismul motivului, dându-i o formă particulară și unică. Tot așa motivele religioase folosite deopotrivă de pictorii catolici ai Italiei și de protestantul Rem-

brandt se individualizează în felul pe care l-am văzut pus în lumină de Simmel. Pentru diferențierea viziunii plastice a lui Veronese sau a lui Rembrandt a mijlocit felul special pe care și l-a asumat motivul întrebuit de ei deopotrivă. Motivul « Pelerinilor din Emaus » revine la ambii pictori, individualizându-se însă în acord cu conținutul ideal pe care el îl vehiculează.

Numai prin această specificare a motivului, viziunea proprie a artistului găsește calea manifestării ei în datele formale ale aparenței. Dacă motivul ar rămâne în întru-chiparea lui pur tipică, el n'ar mai fi decât o schemă abstractă și generală și ca atare rău comunicabilă pentru afirmațiile de valori ale artistului. Motivul Electrei este același în tragedia lui Sofocle și în aceea a lui Hugo von Hofmansthal. Câtă deosebire însă între simplitatea eroinei antice și caracterul exaltat al reîncarnării ei moderne. Racine găsește sfera motivelor sale în tragediile lui Euripide, dar le prelucrează după cerințele vieții de curte a veacului său. Individualizarea motivelor se face totdeauna în acord cu natura valorilor pe care trebuie să le transmită. Dar deși rolul de mijlocitor al motivului poate fi bine precizat, el nu este indispensabil. Mai cu seamă în mișcarea artistică mai nouă a fost adeseori întreținută veleitatea de a elimina motivul, făcând ca energia cuprinsului ideal să explodeze direct în aparență, fără intermediul lui. Arta « fără subiect » pe care o visa Flaubert, trebuia să fie de fapt o artă fără motiv. Acest program și-a găsit unii continuatori. Mai cu seamă în artele plastice, expresionismul contemporan cu cerința lui de a elimina subiectul, anecdota sau orice formă naturală, pentru a nu reține decât forme și tonuri emanate direct din sentimentul artistului, a însemnat o încercare de apropiere a plastice de tipul creației muzicale, arta care

se poate lipsi mai ușor de motiv. Se pot cita în această privință unele compoziții de Kandinsky în care vehemența sau grația care le inspiră se exprimă direct în formele lor sau în contrastul și fuziunea tonurilor, fără să mai fi fost nevoie de reprezentarea unui motiv mijlocitor.

* * *

În sfârșit, pentru a enumera toate elementele pe care analiza le poate izola din complexul unei opere de artă, câteva considerații trebuiesc consacrate și materialului lor. Vorbind despre forma unei opere, spuneam că în ea intră în primul rând suma tuturor datelor sensibile care întregesc aparența ei. Dar niște sunete, colori, linii și planuri sunt calități care aderă la un anumit suport și se schimbă odată cu el. Roșul colorii de ulei este altul decât al pastelului. Aceeași notă sună altfel din flaut sau violoncel. Datele sensibile apoi se recompun într'un motiv. Dar sub motiv, ochiul privește bucata de materie pe care artistul a trebuit s'o prelucreze pentru a-l obține. Venera de Medicis nu este numai reprezentarea Zeiței antice, dar și o bucată de marmură și în această calitate ea s'a constituit în acord cu indicațiile acestui material. Este drept că pentru o naivă atitudine iluzionistă în artă, Venera de Medicis nu este decât Zeița, după cum o pânză de Luchian poate să nu fie decât un buchet de flori. Cine răsfrânge opera de artă în acest chip, elimină din felul său de a o recepta ceea ce alcătuiește tocmai caracterul ei distinctiv și anume acela de a fi un mod special de organizare a materiei, al unei varietăți determinate a ei. Dar dacă amatorul neprevenit poate nesocoti uneori această particularitate, artistul o pierde rare ori din vedere. Concepția sa e mai totdeauna raportată la un material; munca execuției se izbește apoi tot timpul de

însușirile implicate de el și ceea ce rezultă până la urmă îi apare limpede ca produsul unei acțiuni de stăpânire a materiei, prin conformare la virtuțile ei prohibitive sau solicitatoare. « Fiecare material, scrie odată sculptorul și pictorul Max Klinger, stăpânește prin înfățișarea și facultatea lui de a fi prelucrat un spirit personal, o poezie proprie, care hotărăște caracterul plăsmuirii artistice într'un fel care nu poate fi înlocuit, tot astfel după cum caracterul unei bucăți muzicale întemeindu-se pe un mod anumit, simțit mai dinainte, se anulează odată cu transpunerea lui într'un alt mod. Când concepția și execuția nu sunt raportate la acest spirit al materialului sau când un material este tratat în spiritul altuia, unitatea artistică a impresiei este dela început sfărâmată »¹⁰. Pentru a ne convinge câtă însemnătate au însușirile specifice ale materialului prelucrat în constituirea impresiei estetice, ni se propune experiența considerării unei opere în care caracterele unui material cert sunt imitate cu mijloacele altuia. Astfel, un ghips care imită o sculptură în lemn sau un desen în peniță care vrea să provoace iluzia unei gravuri își pierde estetică orice importanță¹¹. Eroarea a fost săvârșită uneori și de artiști renumiți. Astfel Bernini în grupul sculptural « Apollo și Daphne » din Galeriele Borghese (Roma) încearcă să redea prin marmură fragilitatea tinerelor ramuri care se desfac din trupul eroinei vechiului mit. În catedrala Sf. Petru (Vatican), el încearcă să reprezinte în bronz fluiditatea norilor cari poartă pe Isus către ceruri, o impresie capabilă a fi obținută cu mijloacele mai aeriene ale picturii. În ambele cazuri contemplatorul nu se poate împiedica de a recunoaște în astfel de opere o trăsătură fundamental falsă, o caducitate iremediabilă. Tot astfel când pentru a obține o iluzie mai deplină, reprezentarea artistică a unui ma-

terial dat ar fi înlocuită prin însuși acel material, de pildă când părul unei statui ar fi figurat prin păr adevărat, impresia nu poate deveni decât grotescă. Eliminarea materialului cu virtuțile lui estetice specifice, în favoarea unei iluzii naive, introduce în operă un principiu de disoluție și moarte. Cu acestea atingem însă problemele speciale ale contemplației și creației artistice. Pentru moment ne interesează numai să stabilim în ce mod însușirile particulare ale materialului întrebuițat determină structura operei de artă; care este, cu alte cuvinte, funcțiunea estetică a materialului.

Unul dintre cei dintâi teoreticieni cari au înțeles valoarea estetică a materialului și a construit pe acest fapt fundamental înțelegerea filosofică a artei a fost, pe la mijlocul veacului al XVIII-lea, G. E. Lessing (*Laocoon*, 1760). Deosebirea pe care el o stabilește între plastică și poezie, ca arte ale coexistenței și succesiunii, se întemeiază pe caracterul special al materialului pe care ele îl folosesc. În conformitate cu aceasta, poezia poate mai bine să povestească, să evoace evenimente, pe când plastica izbutește mai bine în redarea momentelor statice. Dar deși clasificarea artelor pe care Lessing o stabilește cu acest prilej este, după cum vom vedea, susceptibilă de discuții, principiul pe care el îl pune în lumină rămâne valabil și poate îndruma cercetarea și de aci înainte. Funcțiunea estetică a unui material anumit constă mai întâi în indicațiile sau contraindicațiile artistice pe care el le cuprinde. Există o afinitate determinată între unele valori ideale și materialul menit să le întrupeze. Un monument poate fi realizat în piatră sau bronz, nu însă în fier sau porțelan. Perenitatea bronzului și pietrei le indică pentru concepția monumentală. Ductilitatea fierului îl face apt pentru lucrările inginerești și cum însușirea

lui de a fi tras în bare relativ subțiri îi permite întrebuițarea în construcții în care golurile să fie mai numeroase decât plinurile, indicațiile materiale ale fierului au permis restituția unui gotic modern, printre ale cărui manifestări trebuie trecut și Turnul Eiffel din Paris. Fragilitatea porțelanului îl recomandă pentru lucrările de mici proporții și pentru linia grațioasă. De asemeni pământul, folosit cu mult succes în acest sens de statuetele de Tanagra. Lemnul, care poate fi lucrat, nu însă până la diferențierea de contururi a marmurei sau bronzului, înfățișează totdeauna planuri mai dur articulate și linii mai anguloase: un motiv pentru care a fost folosit cu multă preferință de plastica realistă a goticului, cu lumea ei de viziuni ascetice. Betonul armat este în mare parte răspunzător de caracterul stilistic al arhitecturii contemporane. Armatura de fier care susține masa betonului, îngăduie dispunerea lui în mari suprafețe pline. Ceea ce împiedecă însă betonul să realizeze cu adevărat masivitatea, așa cum o făcea piatra vechilor construcții, este friabilitatea lui, perceptibilă printr-o anticipație tactilă chiar sub tencuiala care o acoperă și care imprimă întinselor suprafețe pline ale arhitecturii actuale, caracterul deficient al unor paravane, cu tot ce se unește ca impresie de instabilitate de o astfel de reprezentare. Pasta densă a colorilor în ulei poate reda mai bine materialitatea obiectelor; în timp ce fluiditatea acuarelei o face mai proprie pentru reprezentarea luminii.

Dar alături de aceste indicații sau contraindicații artistice ale materialelor, structura lor specială, așa cum ea rezultă din lucrarea naturii sau a tehnicei omenești, se integrează și prin această însușire a lor în aspectul total și definitiv al operei de artă. Arta înțeleasă ca un rezultat apărut la punctul de încrucișare a forței plastice a naturii

cu facultatea creatoare a omului, își ilustrează această situație intermediară a ei și prin aportul pe care îl menține din activitatea organizatoare anticipativă a naturii. Lemnul sau piatra înainte de a căpăta o formă prin intervenția artistului, a dobândit o structură grație proceselor naturale de creștere organică, stratificare și cristalizare. Alteori, materialele sunt produsele tehnicei, așa cum este cazul bronzului, porțelanului, teracotei, etc. Dar și într'un caz și în celălalt, oricare ar fi calea pe care s'a constituit materialul, el are o anumită valoare estetică decorativă care se subordonează totalității operei. În acest fel, fibrele lemnului și desenele pe care ele le întocmesc intră ca un factor estetic integrant în sculptura și gravura în lemn. Pe alternanța direcției fibrelor și pe contrastul dintre colorarea și desemnul feluritelor esențe de lemn se întemeiază marcheteria; după cum din varietatea coloristică și structurală a feluritelor pietre se constituie mozaicul. O valoare decorativă trebuie apoi să recunoaștem grăuntelui pietrei sau fibrei hârtiei, care ocupă singure suprafața liberă cuprinsă între conturile desenului. Plină de consecințe este și relația decorativă în care feluritele materiale se găsesc cu lumina. Astfel, pe când granitul pare a respinge, marmura sau alabastrul par a o asimila pentru a o iradia apoi din straturile lor mai mult sau mai puțin superficiale, în timp ce bronzul o lasă să se prelingă. Intransparența granitului, relativa translucidență a marmurei și alabastrului și luciul bronzului sunt însușiri care completează cu aportul lor propriu înfățișarea operei de artă. Este evident că exemplelor de până aci, culese din domeniul artelor plastice, li se pot alătura altele noi, împrumutate muzicii și poeziei. O poezie lirică trăiește nu numai prin cuprinsul ei de valori și prin unitatea ei estetică, dar și prin structura sonoră a limbii în care este scrisă. Într'un sonet de Petrarca intră

ca un factor integrant armonia proprie limbii italiene. Tot astfel timbrele greu de caracterizat ale feluritelor instrumente, gravitatea violoncelului, dulceața oboiului, explozivitatea alămurilor intră în opera compozitorului ca un element estetic de care el nu este direct răspunzător și pe care îl aduc materialele pe care le face să răsune.

Analiza elementelor care întregesc o operă de artă permite astfel distincția teoretică dintre conținutul ei de valori, aparența ei sensibilă și relațională, adică forma ei, motivul și materialul ei. Dar numai adaptarea reciprocă a acestor elemente în interiorul unității estetice autotelice reconstituie ceea ce putem numi o operă de artă. Dar cum se obține această unitate, cu alte cuvinte care sunt momentele constitutive ale artei ca o întocmire pur estetică, este o altă întrebare și ea cere o cercetare separată.

3. MOMENTELE CONSTITUTIVE ALE OPEREI DE ARTĂ

Caracterizarea operei de artă ca un mod special de organizare a materiei și de compunere a datelor conștiinței rămâne cu totul incompletă și provizorie câtă vreme nu amănunțim în ce constă această organizare și compunere. Tâmplarul care întocmește o masă dă și el o anumită organizație materiei pe care o manevrează. Omul de știință care clasifică fenomenele pe care le observă compune în felul lui datele naturii sau ale conștiinței, rânduindu-le în mai multe clase, genuri și specii. Dar aceste chipuri ale prelucrării nu sunt ale artistului. Produsul lucrării sale, adică opera de artă, are o structură proprie, care implică modalități speciale de organizare. Aceste modalități trebuie acum descrise și anume pe calea unei analize fenomenologice, adică al aceluși fel de a considera realitatea în sine însăși, în esențialitatea ei, independent de felul producerii ei și a efectelor pe care le determină. Fenomenologii de strictă observanță socotesc că aceste diverse cercetări trebuie eliminate din câmpul unei estetice ca știință autonomă. Ce este arta, spun ei, nu ni se va destăinui niciodată, arătând modul cum ea s'a produs sau stările pe care le cauzează. Spre deosebire de acești fenomenologi, noi socotim că toate aceste cercetări își au interesul lor și că pot înainta

cunoștința noastră despre opera de artă, o realitate devenind mai inteligibilă, putând fi adusă mai deplin în stăpânirea noastră intelectuală, cu cât este mai bogat sistemul faptelor la care o relatăm. Dar înainte de a întreprinde astfel de cercetări, este necesar să cunoaștem ce este opera de artă în sine, tocmai pentru a o putea distinge de ce nu este artă și pentru a evita eroarea de a considera obiecte care stau în afară de sfera problemei. Rolul metodei fenomenologice intervine aci. Trebuie, pe de altă parte, reamintit că descrierea particularităților de structură ale operei de artă echivalează pentru noi cu formularea de norme. Arătând ce este arta vom înfățișa și cum trebuie ea să fie și cum trebuie să fie receptată. Arta fiind obiectul final al activității artistice, este cu neputință de a determina momentele ei constitutive, fără ca în același timp să nu prescriem și țintele procesului creator, ca și acelea ale receptării ei.

a) IZOLAREA

Primul moment constitutiv al operei de artă decurge din caracterizarea valorii estetice ca un scop în sine. Cine gândește un obiect în sfera valorii estetice și îl răsfrânge ca operă de artă, îl consideră ca o realitate sustrasă înlănțuirii evenimentelor, ca ceva care își ajunge sie, ca un scop intrinsec. Dar cine nu se mulțumește numai să cugete obiectul ca operă artistică, dar să prelucreze efectiv un material pentru a obține opera, trebuie să găsească mijloacele indicate pentru o astfel de țintă. Primul dintre aceste mijloace este *izolarea*. Opera de artă este și trebuie să fie un obiect izolat din complexul fenomenelor care alcătuiesc împreună câmpul experiențelor practice. Nu există operă de artă care prin felul în care se înfățișează să nu manifeste însușirea de a fi izolată față de restul realității. Modalitățile izolării

variază însă cu fiecare artă. Astfel tăcerea care precedă începutul unei bucăți muzicale sau al unei reprezentații teatrale lucrează în aceste arte ca un cadru izolator. Tăcerea care anticipează muzica nu este numai o condiție psihologică pentru buna ei receptare, dar un moment estetic constitutiv. Apariția maestrului la pupitru și liniștea care se stabilește cu încetul marchează pentru conștiința estetică promovarea către o realitate desprinsă din complexul relațiilor practice. Când tăcerea se asociază cu întunericul, cadrul izolator se intensifică. Rațiunea acestei asocieri, foarte des folosită, nu este numai psihologică. Ea nu urmărește numai sporirea activității unuia din simțuri, prin diminuarea funcțiunii celuilalt, dar și o suprimare mai radicală a legăturilor cu restul lumii înconjurătoare.

Ceea ce este tăcerea și întunericul în muzică este rama în pictură. Dar rațiunea de a fi a ramei nu mai are niciun caracter psihologic, cum trebuia să recunoaștem într-o măsură oarecare tăcerii și întunericului. Intrebuințarea ramei nu urmărește să împiedece percepția și să continue dincolo de limitele tabloului. Percepția unui tablou nu riscă niciodată să depășească marginile lui. Unitatea tabloului este evidentă din primul moment. Rama nu are decât funcțiunea să sublinieze izolarea operei din complexul practic al realității. Rama se menține chiar când tabloul nu manifestă o unitate încheată, când el nu înfățișează un obiect sau o scenă completă, ca de pildă « Ridicarea la cer a Mariei » de Rubens (Viena), unde personajele din stânga și din dreapta sunt deopotrivă tăiate de marginea pânzei. Astfel de tablouri, foarte numeroase în baroc și în naturalism, deși solicită imaginația să prelungească percepția, nu fac inutilă rama, funcțiunea ei nefiind să limiteze, ci să izoleze. « Opera de artă, scrie odată Ortega y Gasset, este o insulă imaginară înconjurată din toate părțile de realitate. Pentru ca

lucrul să devină posibil, este necesar ca obiectul estetic să fie izolat de viața care îl înconjoară. De la pământul pe care-l călcăm în picioare, până la terenul tabloului, nu putem să înaintăm pas cu pas. Ba chiar nehotărârea limitelor dintre artistic și vital, turbură bucuria noastră estetică. Din această împrejurare rezultă că un tablou fără cadru, confundând limitele sale cu obiectele utile și extra-artistice care îl înconjoară, își pierde din plenitudinea și puterea lui de sugestie. E nevoie ca zidul adevărat să se termine și deodată, fără ezitare, să ne găsim în interiorul ideal al tabloului. În acest scop este necesar un izolator. Funcțiunea aceasta o îndeplinește cadrul » ¹.

Același rol îndeplinește soclul în sculptură. Fără îndoială că sensul lui este și practic, ca unul care garantând o bază solidă bustului sau monumentului, îi oferă în același timp o siguranță pe care amestecul cu obiectele printre care se circulă ar putea-o compromite. Dar soclul are și funcțiunea estetică specială de a mijloci trecerea dela totalitatea spațiului către spațiul special în care se înscrie plăsmuirea artistică. În fine, prin propria lui valoare plastică, el poate spori pe aceea a întregului. Dar cea mai de seamă funcțiune estetică a soclului este să izoleze figura, s'o înalțe peste realitatea comună într-o regiune ideală ². Din această pricină, soclul a fost întrebuințat nu numai de sculptori, dar și de atâția din pictorii Renașterii, de un Bellini, Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto, care înfățișau personajele sacre pe un pedestal, de sigur pentru a obține mai intens izolarea constitutivă pentru orice operă de artă. Există de sigur și opere plastice lipsite de soclu. Așa, de pildă, în arta Extremului-Orient, statui de oameni, animale, idoli, sunt adeseori așezate direct pe pământ. După cum observă însă odată Erich Everth, astfel de figuri renunță la efectul propriu zis estetic, urmărind să inspire teroarea sau alte efecte

practice. Ținta aceasta o ating și figurile de ceară din colecțiile de tipul Muzeului Grévin, lipsite și ele de soclu. Când însă suprimarea soclului nu poate fi pusă în legătură cu o intenție practică, figura plastică redată planului comun, impresionează ridicul, ca ceva esteticeste degradat, întocmai ca reprezentațiile dramatice coborâte de pe scenă în stradă.

August Schmarsow observă odată că operele sculpturii sunt îndeobște înălțate din *spațiul plastic* în *spațiul vizual*. În spațiul plastic aceste opere există atâta vreme cât artistul le modelează, cât timp adică ele se găsesc în raport cu funcțiunile lui tactile. Toate obiectele practice figurează de altfel în spațiul tactilității. Un obiect practic este totdeauna pentru noi ceva care poate fi cuprins și pipăit, cel puțin în reprezentare. Opera de artă terminată se înalță însă din spațiul tactil în acela vizual, devenind o pură imagine optică, obiectul unei contemplații imateriale³. Printre mijloacele care înalță imaginea în planul vizualității pure stă și întrebuițarea soclului în sculptură sau a scenei în teatru. Dar cu aceasta atingem o altă modalitate a izolării și anume *proiectarea în spațiul artistic*, un termen mai general decât spațiul vizual. Insușirea de a fi un loc al purei vizualități este numai una din calitățile spațiului artistic; celelalte atribute ale lui rămân încă a fi găsite. Vom spune astfel că spațiul artistic este convențional. O perspectivă de kilometri poate încăpea într-o gravură de câțiva centimetri. Cine vede într'un mic desen reprezentarea unui întins peisaj, admite odată cu aceasta o convenție care îl izolează din realitate. Iluzia nu devine niciodată atât de mare încât să facă înconștientă convenția constitutivă pentru contemplație, căci dacă lucrul s'ar întâmpla, spectatorul ar privi un adevărat colț al naturii, iar nu o operă de artă. O altă însușire a spațiului artistic este de a se găsi într'un raport de discontinuitate cu spațiul practic. Cele două spații nu se

continuă niciodată unul pe altul. Spațiul unei încăperi nu se prelungește în spațiul înfățișat de tabloul care atârna pe unul din zidurile ei. Între aceste două spații există o relație de completă opoziție. Tabloul se găsește în fața mea, dar nu așa cum ar fi situat un obiect de utilitate practică pe care l-ași privi din perspectiva frontală. Vecinătatea lui frontală cu privitorul este opoziția dintr'o lume calitativ deosebită și anume tocmai din lumea spațiului artistic⁴. Prin toate aceste însușiri ale spațiului artistic, proiectarea în mediul lui este încă unul din mijloacele izolării.

Intr'acestea artele zise succesive întrebuițează în vederea izolării *proiecția în timpul artistic*. Timpul artistic prezintă și el numeroase caractere diferențiale față de timpul practic. Mai întâi, timpul artistic prin facultatea lui de a contrage sau de a extinde durata evenimentelor, manifestă felul lui convențional. O întâmplare povestită într'un roman sau acțiunea unei drame nu au aceeași durată în ipoteza desfășurării lor reale și în redarea lor artistică. «Povestirea de iarnă» a lui Shakespeare înfățișează întâmplări despărțite printr'un interval de douăzeci de ani, în timp ce reprezentarea ei pe scenă durează abia câteva ore. Evenimentele intime invocate în «Ulysse» al lui Joyce sunt presupuse că umplu o singură zi din viața unui om, pe când lectura acestui voluminos roman durează neapărat mai mult. Cine citește un roman sau asistă la o reprezentație dramatică, acceptă o durată convențională și se izolează în felul acesta din timpul real. Nu numai de altfel că timpul reprezentat poate avea o întindere cu mult mai mare decât acel obiectiv care îl cuprinde, dar acesta din urmă poate avea o durată subiectivă inferioară aceluia care poate fi măsurat cu ceasul. O reprezentație teatrală de trei ceasuri care figurează desfășurarea unei vieți întregi

poate părea acelaia care a urmărit-o cu emoție și interes că s'a scurs în câteva momente⁵. Liberarea de condițiile timpului practic prin ficțiune artistică este o împrejurare dintre cele mai obișnuite. Timpul real este apoi *unidirecțional*. El dispune momentele care îl compun în direcția unică a înaintării din trecut către viitor. Convenția artistică poate însă interverti această direcție povestind mai întâi viitorul unei acțiuni, al cărei trecut este înfățișat mai în urmă. Astfel în romanele autobiografice, în «Adolf» al lui Benjamin Constant sau în «Dominique» al lui Fromentin, povestirea se deschide asupra evocării unui moment a cărui pregătire din trecut este înfățișată abia după aceea. Timpul real este și *unidimensional*. Momentele lui se succed după singura dimensiune a relațiilor dintre *înainte* și *apoi*. Timpul artistic poate avea o structură mai complicată. El poate fi bidimensional și momentele lui se pot compune nu numai după relația dintre înainte și apoi dar și după aceea dintre nivele ale timpului *mai jos* sau *mai sus*. Așa în romanul «Mrs. Dalloway» al scriitoarei engleze Virginia Woolf, povestirea întâmplărilor unei singure zi alternează cu aceea a unor evenimente vechi de două zeci de ani, așa încât romanul în întregimea lui pare a se desfășura în două serii ale timpului, situate la altitudini diferite. Este drept că și în durata psihologică percepțiile prezente pot neconștient să se amestece cu amintirile trecutului, fără însă ca prin aceasta să se producă o denivelare a duratei interne, de vreme ce amintirile sunt și ele stări sufletești legate de actualitatea conștiinței și prin urmare veșnic la timpul prezent. Cine întâlnește un prieten și își amintește apoi împrejurările în care l-a cunoscut, trăiește două stări cari se succed pe direcția unidimensională a timpului practic. Când însă Virginia Woolf ne înfățișează pe eroina ei trăind un moment

al zilei care servește de cadru întregii povestiri și apoi un altul al vechii iubiri, înfățișate nu numai ca o amintire, dar ca o întâmplare desfășurată într'un alt nivel al duratei, ea obține o construcție temporală fictivă și convențională. Este aci unul din mijloacele cele mai ingenioase pe care l-a găsit literatura [pentru a obține depășirea și izolarea din relațiile timpului practic. Un mijloc obținut prin analogie cu discantul muzical în care două serii tonale sunt făcute să răsunе alternativ. În sfârșit, timpul artistic este eterogen față de cel practic. Ele nu se continuă și nu se însumează, ci se opun ca două medii deosebite. Când asist la reprezentația unei drame care începe la ora 8 seara, nu pot spune că acțiunea desvoltată acolo, concepută ca ficțiune literară, începe la aceeași oră și se termină cu sfârșitul spectacolului. Intre aceste două momente a durat numai reprezentarea ca o acțiune practică, nu însă și drama ca operă de artă, care din momentul în care a început să se desfășoare și până la sfârșit, a decurs într'un mediu temporal deosebit.

Lipsa momentului izolator compromite totdeauna valoarea estetică a operelor. Am citat mai sus cazul statuilor fără soclu sau al reprezentațiilor teatrale coborâte în stradă. În rândul aceluiași exemple am putea adăuga, împreună cu R. Hamann, pe cel al grădinilor astfel pictate pe zidurile unora din curțile palatelor baroce, încât să favorizeze iluzia că grădina continuă curtea sau cazul acelor tablouri în care o tehnică abilă poate da impresia că brațul unuia din personaje figurate iese afară din tablou⁶. În toate aceste prilejuri renunțarea la proiecție în spațiul artistic impresionează grotesc și determină desaprobarrea estetică. Dimpotrivă, izolarea aplicată chiar unor înfățișări ale naturii sau ale vieții practice le conferă o anumită valoare artistică. Astfel la Salzburg, în timpul stagiunii teatrale

de vară, un proiector își plimbă fasciculul de raze, până la ore târzii, asupra vreunuia din detaliile peisajului dispus pe colinele din preajmă, vreo casă de țară sau un colț de pădure. Izolate prin lumină mai puternică în cadrul nopții înconjurătoare, aspectele acestea dobândesc un anumit farmec artistic. Plimbările prin vechile străzi ale Sienei rezervă călătorului o plăcere de același fel. Cum orașul este situat pe mai multe coline, se întâmplă ca prin arcu unei bolți deschise la vreun capăt de stradă, să zărești în rama lui un grup de clădiri pe înălțimea dimpotrivă: efectul este totdeauna artistic⁷. Dacă trebuie să recunoaștem apoi o oarecare valoare artistică imaginilor fotografice, lucrul se datorește numai izolării lor din complexul în care viețuim ni le prezintă de obicei. Această posibilitate a fotografiei a dezvoltat-o cu mult succes cinematograful, obținând acel efect pe care un teoretician l-a numit «fantasticul apropiării»⁸. Clanța unei uși, o roată care se învârtă, un obiect uzual, sporite în dimensiunile lor obișnuite, printr-o fotografiere din strictă proximitate, impresionează artistic. Izolarea ne apare astfel ca unul din momentele constitutive ale artei, deși nu singurul și nu unul suficient.

b) ORDONAREA

Pentru o conștiință care nu este călăuzită nici de disciplina științifică, nici de aceea a artei, impresiile pătrund în ea într'un mod cu totul întâmplător. Imagini aparținând unor categorii deosebite sau provenind din serii cauzale dintre cele mai diverse, se poate întâmpla să bată la poarta conștiinței și să găsească deopotrivă intrare. Percepții ale feluritelor simțuri pot să se producă împreună și să intre în conștiință în același timp. În fine percepțiile se amestecă neconținut cu reprezentările, gândurile

noastre intime se învâlmășesc în fiecare clipă cu imaginile pe care le primim dela lumea exterioară. Există în «Ana Karenin» a lui Tolstoi un pasaj în care eroina romanului este înfățișată îndreptându-se în prada unei mari agitații sufletești către stația de drum de fier unde avea să-și găsească sfârșitul. În acest drum tragic, romancierul ne arată cum în conștiința eroinei sale se amestecă neconținut elemente ale reflecției proprii cu impresiile primite dela tumultul străzilor pe care le străbate. Este un tablou credincios al felului în care în conștiința omenească se amestecă neconținut percepții cu reprezentări, afecte și acte de judecată; de altfel nu numai într'un suflet stăpânit de o emoție violentă. Confuzia dintre stările conștiente de proveniență endogenă sau exogenă este atât de mare la primiviți dar și la unii copii, încât adeseori ei nu pot să distingă între visurile lor și realitate. Față de acest haos vibrant de imagini, judecăți, afecte, tendințe, care alcătuiesc în fiecare moment țesătura conștiinței omenești, apar știința și arta pentru a introduce ordine.

Știința nu este altceva decât întreprinderea spiritului care își propune să limpezească și să ordoneze icoana confuză a lumii, așa cum ea apare în mod nemijlocit și naiv în conștiință. În acest scop, știința începe prin a stabili granițe precise între eu și non-eu, între lumea experiențelor subiective și obiective. Ea distribue apoi obiectele care compun realitatea, în tipuri, genuri, spețe, încât din haosul primitiv al impresiilor, obține un ansamblu sistematizat în clase de felurite grade de generalitate, subsumate unele altora. În sfârșit, știința a găsit mijlocul de a se orienta în realitate, stabilind nu numai raporturi coexistențiale între fenomene, dar și raporturi de succesiune. Ea poate de pildă distinge cu justete între anterior și posterior. Pentru mentalitatea naivă, anterior este ceea ce

apare mai înainte în conștiință, posterior ceea ce apare mai în urmă. Dar în practica lucrurilor, efectul poate apărea înaintea cauzelor, adus de felul cu totul întâmplător în care luăm cunoștință de realitate. Știința luptă însă și împotriva acestor pricini de confuzie, stabilind ordinea reală a succesiunii fenomenelor și observând regularitatea raportului dintre ele. Pe această cale sunt determinate legile științifice. Prin legi, clase, tipuri, specii, etc., haosul vibrant care apărea mai întâi conștiinței se dispune într'un cosmos în care fenomenele sunt grupate potrivit cu natura lor și se succed după raporturi invariabile. Dar pentru a obține o astfel de icoană ordonată a lumii, știința se hotărăște la un sacrificiu și anume la eliminarea caracterului sensibil al lucrurilor, reținând numai trăsăturile lor esențiale și comune. Imaginea este astfel înlocuită cu noțiunea abstractă. Dacă știința ar menține individualitatea lucrurilor dată în imagine, constituirea claselor și legilor generale ar deveni imposibilă.

Există însă și un alt mijloc de ordonare a icoanei lumii și aceasta este arta. Dar arta, spre deosebire de știință, nu are nevoie de sacrificiul calităților sensibile ale obiectelor. Artă nu lucrează cu noțiuni, ci cu imagini. Chiar atunci când ea trebuie să folosească noțiuni, ca de pildă în literatură, ele nu sunt decât simple materiale, care prin felul în care sunt compuse ajung să reconstituie o imagine individuală. Se poate spune, în adevăr, că arta rămâne în toate împrejurările ordonarea lumii ca imagine. Dar ordonarea presupune unificare, adică grupare a elementelor disparate în mai multe unități restrânse, subordonate unei largi unități cuprinzătoare. Este evident deci că pentru a avea unitate trebuie să existe o varietate, pe care s'o înglobeze și s'o domine. Pentru mulți din esteticienii mai vechi formula frumuseții era *unitatea în varietate*. Obiecte dintre

cele mai felurite devin deopotrivă frumoase, pentru Plotin, prin participarea lor la idee, la rațiunea divină, care fiind unică, împrumută unitatea ei masei disparate a lucrurilor pe care le pătrunde. « Este urît, scrie Plotin, tot ce nu e dominat de către formă și rațiune, tot ce n'a primit încă pe deplin acțiunea formativă a ideii. Dar ideea se apropie și ea ordonează, combinându-le, părțile multiple din care o existență este făcută; ea le reduce la un tot convergent și creează unitatea, pentru că ea însăși este una și pentru că existența formată prin ea devine una, atâta cât poate deveni un lucru compus din mai multe părți. Frumusețea rezidă deci într'un lucru, în măsura în care el este redus la unitate »¹. Acest vechiu câștig al esteticii trebuie păstrat și astăzi, cu excepția că fenomenologia frumuseții nu ni se pare a se istovi prin această singură formulă. Un număr mai mare de însușiri contribuie să completeze structura obiectelor frumoase. Printre acestea, rolul unității în varietate este însă incontestabil. Să urmărim câteva din modalitățile aplicării ei în domeniul feluritelor arte.

Unul din mijloacele mai deseori întrebuintate de artele plastice în vederea unificării este integrarea feluritelor detalii ale compoziției în interiorul unui contur geometric regulat. Astfel Renașterea arăta mai multă preferință pentru conturul triunghiular sau, cum se spunea atunci, « piramidal ». « Înălțarea la cer » sau « Coborîrea de pe cruce », motive foarte frecvente în pictura Renașterii, sunt mai totdeauna ordonate prin conturul triunghiular și fără îndoială că dacă pictorii se opreau așa de des asupra unui astfel de motiv, preferința lor se explică și din pricina afinității lui cu această schemă regulată, capabilă să unifice cu ușurință bogăția de detalii a tabloului. Schema triunghiulară este folosită și de renumita « Primăvară » a lui Sandro Botticelli. Ingerul care plutește deasupra scenei marchează

punctul din care coboară cele două laturi ale unui triunghi isoscel. Dacă totuși personajile din extremitatea dreaptă și stângă a tabloului rămân afară de triunghi, lucrul se explică prin aceea că artistul n'a voit să schematizeze prea mult compoziția sa, lăsând o parte din ea neordonată și rezervând astfel întregului mai multă viață și mișcare. Triunghiul este numai unul din contururile integrante posibile². Alteori este întrebuințat dreptunghiul ca de pildă în «Cina» lui Leonardo da Vinci, cercul ca în «Madonna della Sedia» a lui Raffael sau elipsa ca în partea superioară a «Disputei Sacramentului» de același, în «Despărțirea apelor de pământ» a lui Michelangelo, de pe plafonul Capelei Sixtine și în atâtea din compozițiile lui El Greco, pentru care era conturul preferat. Printre contururile geometrice, unul mai puțin folosit, din pricina mediocrei lui valori estetice, este pătratul. Pătratul reprezintă în adevăr un caz de unificare prea simplă, deoarece varietatea pe care o domină este aceea a laturilor lui egale între ele. Unitatea trebuie să se stabilească însă asupra unei diversități mai bogate și mai greu de stăpânit.

Elementul integrant este uneori căutat în unitatea de direcție. Foarte folosită a fost diagonala ca în «Coborîrea de pe cruce» a lui Rubens (din Catedrala dela Anvers) sau ca în «Orbii» lui Pieter Breughel-Bătrânul (din Muzeul Național din Neapole). Alteori el este căutat în unitatea aceleiași tip de linie care revine în toate detaliile tabloului. Astfel în «Nașterea Venerii» a lui Sandro Botticelli (din Galeriile Uffizzi), aceeași curbă ondulatorie de forma valurilor, indicată mai întâi în undele mării din fundul compoziției, revine în scoica din care Venera se înalță, în silueta acesteia, în părul care îi flutură în vânt, în vestmântul pe care personajul din dreapta i-l întinde,

în rochia ei și în voalurile care acoperă Zefirii din stânga. Toate formele tabloului sunt astfel reduse la același tip și unitatea care rezultă este foarte stabilă, deși nu prezintă niciun schematism rigid sau monoton. Alteori în sfârșit, unificarea se poate obține prin repetarea aceleiași tip de poligon. Un bun exemplu, cules de data aceasta din producția modernă, este peisajul din «Cadaquès» al lui André Derain, unde orașul văzut din depărtare se rezolvă într-o structură de pentagoane și dreptunghiuri. Dar aci este întrebuințată și schema triunghiulară, care conține întreaga lor multiplicitate. Unitatea obținută este în consecință foarte strictă, deși varietatea pe care ea o conține este mai mică și impresia generală rămâne mai monotonă. Este evident că tot ce am spus despre acțiunea unificatoare a direcțiilor și a identității lineare și poligonale, folosind numai exemple din pictură, poate fi repetat și pentru sculptură sau arhitectură. Unificarea prin aceste mijloace operează și aci. Arcul plin-cintru al romanicului și ogiva gotică, verticalismul acestuia și orizontalitatea palatelor Renașterii, cupola barocă și voluta rococo sunt deopotrivă forme și direcții care prin revenirea lor în interiorul aceleiași ansamblu arhitectural îi dă unitatea necesară. Ceea ce este mai interesant este că și artele care se dezvoltă în timp folosesc uneori unificarea prin repetarea aceleiași element. Se cunoaște astfel rolul pe care îl joacă leit-motivul în drama muzicală a lui Wagner, variațiile muzicale pe aceeași temă, apoi expresiile sau caracterizările care revin neconținut în zugrăvirea unor caractere dramatice sau epice. Astfel în «Războiul și Pace» de Leon Tolstoi, pictura corpulentului, bunului și abulicului Karatajew reia neconținut comparația cu sfera³, iar Agamiță Dandanache al lui Caragiale evocă mereu succesele electorale ale familiei sale încă din anul 1848: reveniri de mo-

tive care în astfel de compoziții lucrează ca un factor de integrare și unificare. Unificarea în interiorul unui contur joacă apoi un anumit rol și în poezie. Gruparea versurilor în strofe, întrebuintarea formelor fixe, precum sonetul, glossa sau rondelul, obțin un contur grafic care își are sensul lui. Poeții se arată totdeauna preocupați de compoziția tipografică a paginei și volumului. Printre ei, un Mallarmé este unul dintre cei mai atenți la aspectul plastic al tipăriturilor lor și unul care urmărea pe această cale o sporire a valorii estetice. Cu privire la el, criticul francez Albert Thibaudet a putut spune că: «Pagina, cartea, ca și versul, realizează pentru el o ordine ideală de coexistență, de simultaneitate»⁴.

Un alt principiu al unificării este subordonarea sub un motiv dominant. Esteticianul Th. Lipps l-a numit principiul «subordonării monarhice»⁵. Multe opere de artă subordonează întreaga lor masă unui singur element. Relatarea totalului la acest motiv predominant este una din particularitățile cele mai importante în structura unitară a anumitor opere de artă. Așa, de pildă, în domul gotic, nava care compune lungimea edificiului este raportată la turnul care îl termină. Cum însă nava se încrucișează către una din extremitățile ei cu transeptul, acesta din urmă rămâne fără niciun raport cu turnul ridicat la cealaltă extremitate. Din această pricină, arhitectul înalță adeseori un turn mai mic în punctul întâlnirii navei cu transeptul, obținând o structură monarhică dispusă într-o ordine descendentă. Pentru pictură, un exemplu în același sens poate fi găsit în «Dimineța» lui Philipp Otto Runge, unde corul îngerilor plutind în aer se dispune circular în jurul motivului compozițional al personajului alegoric, din mâna căruia se desface un crin uriaș. Tot astfel Rembrandt subordonează în pânzele sale toate elementele tabloului, izvo-

rului de lumină care le scaldă deopotrivă și adeseori rămâne nereprezentat. Din punctul în care strălucirea lui se răsfrânge mai puternică, până la periferia semi-obscură, toate motivele compoziției se subordonează misteriosului focar de lumină. Subordonarea monarhică poate juca un anumit rol și în muzică. Cele câteva note care răsună la începutul Simfoniei a V-a de Beethoven constituie motivul dominant al întregului. El conține virtualmente parcă toate dezvoltările sonore viitoare, se diversifică și se complică, revenind apoi îmbogățit cu tot ce a lăsat în urmă⁶. Toată simfonia trăiește astfel în relație cu motivul prin care ea debutează și care o domină în adevăr. În același fel, eroul unei tragedii clasice și soarta lui internă și externă determină acțiunea tuturor celorlalte personaje. Niciunul nu este lăsat să se desvolte pe seama sa. Toate sunt subordonate eroului și se definesc în caracterul și manifestările lor abia prin relație cu el. Ele sunt prietenii sau dușmanii eroului, însoțitorii, confidenții sau servitorii lui. Analogia ne-ar putea face să spunem că structura unei tragedii clasice franceze oglindește constituția politică absolutistă a regalității lui Ludovic al XIV-lea.

Repețirea când se produce în mod regulat constituie ritmul. Ritmul poetic este revenirea unor sunete accentuate, după un număr egal de sunete neaccentuate. Unificării prin ritm i se adaugă în poezie, unificarea prin rimă, identitatea sunetelor la sfârșitul a două versuri începând dela consoana de sprijin a ultimei silabe. Pentru ca rima să lucreze însă ca un factor mai puternic de unificare se cuvine ca varietatea pe care ea o subsumează să fie destul de mare. Cum pe de altă parte, sunetele unificate prin rimă aparțin unor cuvinte, adică unor noțiuni, este necesar ca acestea să fie cât mai variate, în dublul înțeles de a avea accepțiuni cât mai felurite și de a aparține unor

forme verbale cât mai diverse. Același cuvânt pus la finele a două versuri realizează cea mai desăvârșită identitate sonoră și totuși el nu este resimțit ca rimă. De asemeni, două cuvinte deosebite aparținând unor forme verbale de același fel, cum ar fi de pildă două participii, două verbe la infinitiv, două substantive la același caz, sunt înregistrate numai ca niște rime sărace. Rima nu ajunge la întreaga ei eficiență decât atunci când unifică prin identitate sonoră reprezentări intelectuale și forme verbale dintre cele mai îndepărtate. S'ar părea că ritmul este un mijloc de unificare numai în artele succesive, în muzică și poezie. Dar vechea clasificare a lui Lessing între arte ale succesiunii și simultaneității a trebuit mai de mult să fie părăsită. După cum încă dela începutul veacului trecut a observat Herbart, orice operă de artă este succesivă întru cât cere un timp de percepție și este simultană, întru cât reconstitue în cele din urmă un tot unitar⁷. Din această pricină, am văzut că operele de artă, oricare ar fi clasa căreia îi aparțin, folosesc deopotrivă mijloace de unificare succesive și coexistențiale. Așa se întâmplă și cu ritmul, care operează deopotrivă și în clasa artelor spațiale. Se vorbește despre ritm mai cu seamă în arhitectură, unde succesiunea regulată a plinurilor și golurilor, a coloanelor despărțite prin intervale egale, a metopelor alternând cu triglifele în cuprinsul frizelor, alcătuiesc o structură analoagă ritmului muzical sau poetic.

În sfârșit, un alt mijloc de unificare este ceea ce am numit încă dintr'un capitol anterior (III, 2) *motivul*. După cum am arătat, nu se poate distinge între motiv și manifestarea lui externă, între conținutul intelectual al unei opere și forma ei. Aceste două planuri sunt intim întrepătrunse în realitatea vie a artei. Dar în chipul de a *apărea* al operei, în felul cum ea se adresează simțurilor noastre, ceea ce

cu un cuvânt se numește *forma* ei, există două categorii felurite. Există o formă generală și una individuală. Când maeștrii Renașterii recomandau forma triunghiulară sau piramidală a compoziției, ei o făceau fără considerație pentru individualitatea operei. Scene dintre cele mai felurite puteau fi deopotrivă unificate prin integrarea lor în conturul triunghiular. Dar există opere care manifestă o unitate, cu neputință de generalizat într'o clasă a mijloacelor unificatoare. Așa «Cina» lui Leonardo da Vinci este unificată prin conturul dreptunghiular care conține personajele și care revine, subliniindu-l, în dreptunghiul feței de masă care atârnă în partea ei anterioară. «Cina» este apoi unificată și prin ritmul în care sunt grupate personajele, câte două grupuri de persoane dispuse în dreapta și stânga lui Isus și înclinate alternativ în unghiuri ascuțit și obtuz cu orizontala mesei. Dar acestea sunt mijloace de unificare capabile de a fi folosite și de alte compoziții. Ceea ce determină aspectul individual al operei este momentul psihologic pe care îl înfățișează, acela în care Isus rostind cuvintele: «unul dintre voi mă va vinde», provoacă în fiecare dintre apostoli reacțiuni adecuate felului particular al caracterului lor, deși unitare în raport cu motivul lor comun. Momentul psihologic, despre care vorbim, este forța plastică intimă a operei, *forma ei internă*, amintită de Plotin. Tot astfel forma internă a unei coloane, care o constituie ca o unitate, este raportul gravitației cu rigiditatea, prin care coloana poate sprijini masa arhitecturală care o apasă. O coloană prea subțire pentru greutatea arcului de boltă care se odihnește pe ea, nu se compune cu restul construcției, nu se unifică cu ea, rămânând acolo un element neintegrat și caduc. Forma internă a unei tragedii este caracterul eroului principal care motivează nu numai faptele lui, dar și pe acele ale celorlalte personaje cu care el intrând în

conflict, determină laolaltă desfășurarea generală a acțiunii.

Un cuvânt trebuie spus și despre relația în care izolarea stă cu unificarea. Deși nevoile analizei ne-au făcut a distinge între aceste două particularități ale structurii artistice, acțiunea lor merge tot timpul mână în mână. Căci fără îndoială că printre mijloacele unificării trebuie să trecem și izolarea, după cum printre mijloacele izolării trebuie să numărăm și unificarea. O operă este mai unitară prin însăși forța izolării ei de restul realității. Tot astfel ea este mai bine izolată, când perfectă ei unitate intimă o constituie ca un organism sustras tuturor determinărilor exterioare.

c) CLARIFICAREA

Față de caracterul întâmplător și desordonat în care se înlănțuiesc stările noastre de conștiință în unitatea experienței, am văzut că arta reprezintă o încercare de organizare, ale cărei procedee mai importante le-am analizat mai sus. Dar spre deosebire de organizarea prin gândire științifică, arta nu renunță la felul sensibil al experiențelor noastre, ci dimpotrivă, îl sporește. Un alt moment constitutiv al operei de artă este în consecință *clarificarea*. Cercetarea poate cu siguranță distinge în cunoașterea lumii, mai ales așa cum ea se produce într-o mentalitate civilizată, pătrunsă mai mult sau mai puțin de disciplina științei, un conținut *perceptiv* și unul *noematic*, aspectul și semnificația lui. Dosajul acestor două elemente se produce de cele mai multe ori în avantajul celui din urmă. Puțină lume privind un copac sau un țărm de ape vor reține înfățișarea lor strict individuală, așa cum ea este dată în conținutul perceptiv. Cei mai mulți vor identifica numai aceste obiecte, le vor înțelege, legându-le de clasa generală din care ele fac parte.

Distingem în lucruri mai cu seamă categoria lor. Motivul acestei atitudini se găsește, după Bergson, în interesul practic cu care ne orientăm în deobște în mijlocul lumii. « Ceea ce văd și ceea ce aud din lumea exterioară, scrie Bergson, este numai ceea ce extrag simțurile noastre pentru a ne lumina conduita. Tot astfel ceea ce cunosc cu privire la mine însumi este numai ceea ce răsare la suprafață și ia parte la acțiune. Simțurile și conștiința mea nu-mi dau din realitate decât o simplificare practică. În viziunea pe care ele mi-o oferă despre lume și despre mine însumi, diferențele inutile omului sunt șterse, asemănările utile sunt accentuate și astfel se desemnează mai dinainte căile pe care acțiunea le va urma. Aceste căi sunt acelea pe care întreaga umanitate, înainte de mine, a trecut. Lucrurile au fost clasate în vederea folosului pe care îl putem scoate din ele. Și ceea ce percep este tocmai această clasificare, mai mult decât culoarea și forma lucrurilor »¹. Dar în opera de artă, produsul unor individualități care, după un Schopenhauer sau Bergson, au izbutit să se elibereze de obștescul comandament al practicei, dosajul dintre conținutul perceptiv și noematic ajunge la un alt raport. Fără îndoială că un peisaj sau un portret poate fi gândit și în sfera unei clase generale de obiecte, recunoscând că peisajul este o livadă sau portretul este al unui florentin din veacul al XV-lea. Fără îndoială că operele pot avea un *motiv*. Ceea ce însă interesează mai mult decât categoria lor, este în peisaj sau portret jocul liniilor, armonia colorilor, efectele luminii. O atitudine orientată exclusiv estetic va tinde chiar la o eliminare cât mai completă a conținutului noematic. Încă din Antichitate, Platon definește obiectele frumoase prin izolarea lor de orice semnificație, prin îndepărtarea oricărui motiv. « Ocupându-mă despre frumusețea figurilor, scrie el în *Philebos*, nu vreau să vorbesc despre acelea la care se va gândi mai în-

tâi mulțimea, cum sunt formele ființelor vii sau figurile din tablouri. Eu mă gândesc numai la ceea ce este drept sau curb, plan sau spațial, obținut prin compas, riglă sau echer... Căci numai acestea nu sunt frumoase pentru ceva, ci în sine și prin origină». Continuând marea tradiție antică, un Winckelmann trece în rândul momentelor constitutive ale frumuseții artei, lipsa ei de semnificație, care o face deopotrivă cu apa curată, socotită cu atât mai prețioasă, cu cât are mai puțin gust². Este drept că pentru un Kant numai frumusețea liberă a naturii, nu și aceea a artei, este obiectul unei satisfacții fără concept. Dar artiștii au înțeles totdeauna că această formulă poate fi aplicată și operelor lor. «O figură bine desemnată, notează Baudelaire în legătură cu Delacroix, îți insuflă o plăcere cu desăvârșire străină de subiect. Voluptuoasă sau teribilă, figura aceasta nu-și datorește farmecul decât arabescului pe care îl înscrie în spațiu»³. Ceea ce ne vorbește prin artă este până la un punct forța și bogăția lumii sensibile, neatârnată de semnificația ei intelectuală, morală, religioasă sau de alt fel.

Clarificarea ca un moment constitutiv al artei nu implică pentru operele ei obligația de a înfățișa numai plâsmuii clare, adică bine conturate și bine luminate. Pictura a obținut adeseori cu succes reprezentarea clar-obscurului, a contururilor care se desprind din ceață, a luminilor tremurătoare răsfrânte de o suprafață lucie, a desigurilor de pădure. Muzica și poezia au știut de asemeni să reprezinte sentimentele și în general stările de spirit fără formă determinată, presimțirile, revelațiile fugitive, tendințele instabile și echivoce, acel «nu știu ce și nu știu cum» al poetului nostru. Au fost chiar teoreticieni cari au recunoscut tocmai în această regiune incertă a conștiinței, domeniul propriu al poeziei. Renumitul «je ne sais quoi» al lui Bouhours, în veacul al XVII-lea, misticismul romantic,

vagul simbolist sunt tot atâtea principii ale unei estetice care recunoșteau în lipsa de claritate însușirea de căpetenie a materialului propriu zis poetic. Fără a cădea în acest exces, trebuie să recunoaștem că lipsa de claritate are și ea drept de cetate în artă, atunci când este tratată cu claritate artistică. Există în adevăr o claritate a neclaru lu Ceea ce este misterios, fluent și nehotărît poate fi resimțit în operele artistice în toată forța caracterului său sensibil. Artă poate să-și îndrepte acțiunea de clarificare și asupra acestor aspecte ale naturii sau ale sufletului omenesc.

Care sunt însă mijloacele clarificării? Fără îndoială că acțiunea de izolare și unificare sporește înfățișările artei în însușirile sensibile. Felurile momente constitutive ale artei lucrează în colaborare. Acțiunea unuia din ele potențează pe a celorlalte. Așa se întâmplă că izolarea aspectului artistic din legăturile care îl unesc cu restul realității dă calităților lui sensibile mai mult relief. Când percepem un obiect în conexitățile lui spațiale sau temporale, ca partea unui întreg, ca o verigă dintr'un lanț, ca o cauză sau un efect, îl percepem mai puțin drept ceea ce este el în realitatea lui strict individuală, care este totdeauna o realitate sensibilă. Cunoștința raportată la totalitatea unui întreg spațial sau la aceea a unei serii temporale este accentuată noematic. Înțelesul atârână mai greu într'o astfel de cunoștință decât conținutul perceptiv. Dimpotrivă, prin izolare, conținutul perceptiv devine mai bine accentuat, în timp ce semnificația este împinsă în planuri mai umbrite. Tot astfel unificarea, prin gruparea elementelor unui aspect către centrul lui, solicită nu numai izolarea, dar și clarificarea lui. Căci fără îndoială, percepem mai bine ceea ce este organizat și unificat, decât ceea ce este haotic și dispartat. Dar în afară de aceste mijloace cu totul generale ale clarificării, există unele ținând de firea specială a feluri-

telor arte. Enumerarea lor sistematică și integrală cade în sarcina teoriei diverselor arte. Aci, ca și în cazul celorlalte momente constitutive ale frumosului artistic, trebuie să ne mulțumim cu câteva exemple.

Unele mijloace ale clarificării se raportează la direcții și dimensiuni. Fără îndoială, orice obiect în spațiu are o înălțime, o lățime și o adâncime. Dar numai în percepția operelor plastice dimensiunile capătă un relief deosebit. Astfel, un templu grecesc ni se pare a se desvolta mai cu seamă în lățime, pe când o biserică gotică urcă în înălțime. Pentru a obține acest efect, templul grecesc întrebuintează colonada; pe când goticul folosește turnul și săgeata lui. Când arhitecții Renașterii, voiau să marcheze orizontala, ei trăgeau câte un rând de ciubucuri între etaje, ca de pildă în Palazzo Medici al lui Michelozzi, din Florența. Uneori însă era subliniată verticalitatea, ca în Palazzo Rucellai al lui Leon Battista Alberti, prin ajutorul șirului de coloane plate așezate între ferestrele fiecărui etaj. Adâncimea este marcată mai cu seamă în interiorul monumentelor arhitectonice, de pildă prin colonadele care se desfășoară de o parte și de alta a navei în catedralele gotice. Marcarea dimensiunilor se petrece și în pictură sau sculptură. Pentru înălțime și lățime, operația marcării este mai ușoară în pictură, care se desfășoară în planul bidimensional. Adâncimea este obținută prin articularea tabloului în mai multe planuri succesive, fiecare din acestea fiind ocupate de câte un obiect micșorat după legile perspectivei. Sculptura se desfășoară în spațiul tridimensional și are posibilitatea să accentueze oricare dintre dimensiuni. Cum însă operele ei sunt în deobște privite din afară, cu ușurință ele ne-ar putea apărea comprimate în plan. Din această pricină, adeseori sculptorii combină perspectiva frontală cu cea laterală, întorcând capul statuei către dreapta sau stânga

privitorului și făcându-ne astfel să percepem și adâncimea ei.

Alteori sunt evidențiate cu multă energie formele. Așa făcea un Polyclet în «Doryphorul» său, când accentua linia de îmbinare a trunchiului cu picioarele, stilizând-o în forma unei curbe regulate. Stilizarea este de altfel un procedeu mai general în artele plastice, constând din reducerea formelor vii la schema lor geometrică. Simplificarea conturului aparențelor vii prin apropiere de tipul lor rațional este unul din cele mai eficace mijloace de clarificare a formei. Ea a fost întrebuintată totdeauna, în tot cazul cu mult înaintea cubismului modern, care nu este decât excesul acestui procedeu. Un exces care nu aduce decât o retrogradare a organicului la inorganic, a naturii vegetale și animale către mineral și care nu dovedește decât în ce măsură a sărăcit fantazia unora dintre artiștii moderni.

Clarificarea coloristică are și ea un întins câmp de aplicație. Un ochiu de rând percepe rareori nuanțele colorii, gradele ei felurite de saturație, claritate și luminozitate. Cine se mulțumește să identifice o culoare, o face de obicei prin asimilare cu aparența ei cea mai saturată. Obiectele sunt pentru majoritatea oamenilor roșii, albastre, galbene, etc., înțelegând de fiecare dată roșul, galbenul, albastrul cel mai saturat. Este destul să auzim povestindu-se despre fețe galbene ca ceara, despre ochi albaștri ca cerul, despre un păr negru ca pana corbului, pentru a ne convinge că în percepția și amintirea colorilor, oamenii sunt lipsiți de obicei de sentimentul oricărei nuanțe. Intemeindu-se pe astfel de experiențe, un psiholog ca Herring a putut construi noțiunea «colorilor memoriei» (Gedächtnisfarbe), care sunt totdeauna colorile cele mai saturate⁴. În această monotonie și simplitate a sistemului coloristic obștesc, pictura introduce varietate și nuanțare, întrebuintând alături de colorile

locale, tonurile și valorile. În felul acesta reușește pictorul să vrăjească în fața noastră un univers coloristic de o mare forță și fecunditate.

În același fel lucrează poezia. Orice limbaj omenesc este plin de locuri comune, de expresii consacrate. Poetul se pricepe să desfacă aceste clișee, sancționate printr'o întrebuințare generală și să asocieze cuvintele limbii după raporturi inedite. Limba capătă pe această cale o viață nouă și conținuturi care rămăneau disimulate sub locurile comune tradiționale, devin acum exprimabile. Tezaurul lingvistic, vocabularul și formele omului de rând sunt apoi cu totul reduse. Din miile de cuvinte ale unei limbi culte, omul obișnuit întrebuințează abia câteva sute, felurite după profesia și clasa socială căruia îi aparține, dar niciodată prea numeroase. Limba poetului este mai bogată și facultatea sa de a exprima devine mai întinsă. Această bogăție a termenilor permite apoi acordarea lor cu observații sau experiențe intime mai diferențiate și creează astfel virtutea *proprietății*. Uneori proprietatea este însă depășită și tocmai întrebuințarea improprie a cuvintelor, ca în metaforă, este menită să sporească intuitivitatea limbii. Metafora este apoi numai una din numeroasele figuri verbale sistematizate de vechea retorică: hiperbolă, catachresă, sinecdocă, metonimie, antonomază, etc., a căror funcțiune este deopotrivă a spori în imaginația cetitorului imaginea concretă a lumii. În această privință cercetarea modernă a produs unele îndoieli de care trebuie să luăm act. Încă din Antichitate poeziei i se rezerva un rol deopotrivă cu al plastice, rolul de a evoca lucrurile în aparența lor sensibilă. *Ut pictura poesis*, spuneau cei vechi. Lessing, care a izbutit să tragă linii precise de demarcație între plastică și poezie, rămănea totuși la aceeași concepție cu privire la scopul unitar al acestor două arte, deosebite numai prin mijloacele pe

care ele le întrebuințează pentru a-l atinge. Poezia, spunea Lessing, evoacă prin povestire; plastica prin prezentare în spațiu. Abia în zilele noastre vechea idee despre unitatea poeziei cu plastica a primit un atac mai masiv. Astfel, pentru un Th. A. Meyer sau M. Dessoir, cuvintele limbii sunt încărcate cu o energie sentimentală egală cu aceea a intuițiilor concrete, pe care ele o degajează chiar atunci când nu trezesc reprezentări ale imaginației, cum în realitate nu se întâmplă niciodată⁵. Numai fiindcă termenii abstracți ai limbii stârnesc aceleași sentimente ca și intuițiile sensibile corespunzătoare, ni se pare că le avem și pe acestea din urmă, deși în realitate ele nu apar de loc conștiinței. Să ne închipuim de altfel ce tumult și ce confuzie ar provoca în mintea noastră încercarea de a traduce în imagini comunicările limbajului. Nici metafora, nici ceilalți tropi nu urmăresc de fapt acest rezultat. Ei nu urmăresc și nici nu obțin să ne transmită intuițiile lucrurilor, ci numai de a le face mai impresionante, de a le însoți cu un coeficient mai intens al trăirii. Clarificarea nu ar lucra în cazul acesta în sensul promovării într'o lumină mai vie a conștiinței a conținutului perceptiv al lucrurilor ci a conținutului lor sentimental. Și cu toate acestea nu mi se pare că limbajul poetic este lipsit de orice virtute intuitivă. Pe trunchiul sentimentului poetic al lucrurilor, înfloresc numeroase imagini de-ale lor, numai că acestea nu sunt dedublări imaginative ale întregurilor, ci revelații a unuia sau altuia din aspectele lor sau sclipiri fugitive a masei lor indistincte și pitorești. Poezia nu proiectează în imaginație, ca pe un ecran, filmul bine luminat al universului vizibil. Ea favorizează mai de grabă o viziune impresionistă a lumii și puterea ei intuitivă nu apare problematică decât acelor care îi cer vizibilitatea distinctă a unei copii fotografice.

d) - IDEALIZAREA

Prin operația izolării, ordonării și clarificării fragmentul de materie sau grupul de fapte ale conștiinței prelucrat de artist a dobândit o însușire ideală, care alcătuiește un al patrulea moment constitutiv al operei de artă. Izolată din înălțuirea aspectelor și evenimentelor și constituită ca o unitate care pare a avea principiul determinării în ea însăși, opera de artă nu mai aparține lumii experiențelor noastre comune, în care orice realitate este legată cu altele și determinată de acestea. Pe de altă parte, cum opera de artă înfățișează un conținut perceptiv, accentuat cu atât mai energic cu cât semnificația lui este împinsă mai în umbră, se poate spune despre ea că mai mult *apare*, decât *există*. Categoria existentului presupune reprezentarea unui substrat, adică a unei realități care stăruie independent de chipul în care ea apare conștiinței și necondiționată de funcțiunile ideale prin care spiritul o ia în stăpânire. Oricare ar fi varietatea aparențelor lui, existentul rămâne identic cu sine și stăruind chiar după stingerea ultimei conștiințe omenești. Opera de artă nu aparține însă existenței, ci aparenței. Ea este un mod de a apărea al lucrurilor și este, ca atare, condiționat și corelaționat cu unele funcțiuni ale spiritului, precum vizualitatea, audiția, imaginația, etc. Deși în teorie pură, după cum s'a încercat și în șirul acestor paragrafe, opera de artă poate fi considerată neatârnat de conștiința care o reflectă, pentru a putea determina pe această cale particularitățile structurii ei obiective, progresul cercetării trebuie să arate că ne găsim aci în fața unei simple ipoteze și că după adevărul complet al lucrurilor, arta rămâne totdeauna corelaționată cu spiritul omenesc. Fiind un fel de a apărea, ea este un fel de a apărea pentru conștiința umană. Particularitățile struc-

turii ei sunt în mod permanent adaptate funcțiunilor conștiinței. Izolată din mijlocul lumii, necondiționată de ea, simplă aparență, trebuie să recunoaștem artei o însușire *ideală*.

Idealitatea artei se poate determina însă și prin precizarea raportului ei cu categoria realului. Numim *real* tot ce poate intra în țesătura experienței noastre practice, tot ce ne poate influența într'un chip oarecare voința. În acest înțeles o fantomă este reală atâta timp cât credem în ea și ne comportăm în consecință. În momentul în care pierdem această credință și recunoaștem fantoma ca fantomă, ca simpla proiecție a unei reprezentări a spiritului, ea devine *ireală* și ideală. Idealitatea artei nu este însă a irealității. Irealitatea se opune realității în cuprinsul aceleiași sfere. Ele sunt produsul unei măsuri comune. Realitatea sau irealitatea unui lucru se precizează pentru noi prin deopotrivă lor raportare la practică. Cu operele artei se întâmplă însă altfel. Idealitatea artei este *areală*. Arta nu este evaluată de noi în raport cu practica. Opoziția ei față de realitate nu este a irealității. Arta se opune realității dintr'o altă sferă. Un portret nu este o fantomă și nici măcar iluzia unui om viu. Este destul să privim portretul prin stereoscop și să provocăm iluzia realității lui amestecată cu conștiința că ne găsim numai în fața unei iluzii, adică a unei irealități, pentru ca însușirea estetică a portretului să dispară. Lipsite de caracter estetic sunt și toate acele picturi din categoria numită «trompe l'œil». Constatarea atributului de arealitate al artei ne îngăduie să judecăm la justa ei valoare o teorie ca aceea a lui Konrad Lange, pentru care arta se întregește din două serii de reprezentări, dintre care una favorizează iluzia (prin asemănare cu formele și colorile obiectelor din natură, prin situare în perspectivă, etc.), iar cealaltă distruge și anulează această iluzie (prin

vizibilitatea procedeelor tehnice, prin stilul personal al tratării artistice, etc.)¹. Artă, ca unitate estetică, nu urmărește nici să stârnească iluzia, nici s'o corecteze, pentru că aparența ei se desvoltă într'un plan exterior distincției dintre realitate și irealitate și anume în planul arealității. Am spus, artă ca unitate estetică, deoarece prin elementele extraestetice pe care le cuprinde, prin suma valorilor sociale, morale, teoretice sau religioase pe care le subsumează în unitatea estetică a operei și în măsura în care aceste valori sunt considerate separat și desprinse din unitatea lor, este evident că artă se poate întrete cu viața practică și are în această calitate o incontestabilă realitate.

Pentru a obține această înălțare în planul ideal al arealului, artă întrebuințează în afară de mijloacele generale analizate până acum, o seamă de mijloace speciale. Mai întâi, în ce privește artele figurative, ele renunță la una sau alta dintre dimensiunile sau calitățile realității. Pictura și desemnul amputează dimensiunea adâncă a obiectelor, reprezentând spațiul în plan. Sculptura renunță la culoarea reală a obiectelor, înlocuind-o cu aceea uniformă a materialului pe care îl folosește. Dacă totuși Grecii își colorau statuile sau întrebuințau pietre prețioase colorate, ca în cazul statuei Athenei din cella Parthenonului, datorită lui Phidias, aceste colori nu erau niciodată ale realității. Culoarea nu urmărea decât să adauge valorii plastice o nouă valoare decorativă sau să îmbogățească statua Zeului cu niște materiale prețioase, ca un semn al reverenței cu care se cuvenea a fi înconjurată și, în acest din urmă caz, din niște motive religioase, extraestetice. Intenția decorativă este evidentă și într-o statuie ca Beethoven a lui Max Klinger, unul din puținii sculptori colorști moderni. Dar aci tendința arheologizantă, apropierea programatică de Greci, poate să fi lucrat ca un alt

motiv. Niciodată culoarea în sculptură n'a urmărit să modifice caracterul ei areal, așa cum ar face viziunea stereoscopică în pictură. Rațiunile culorii în sculptură trebuiesc totdeauna căutate în altă parte.

Materialele artei se adresează apoi numai simțurilor superioare, văzului sau auzului, adică acelor simțuri care înregistrează însușirile obiectelor ca ceva străin de noi și de sfera determinărilor noastre practice. Prin forma lor, prin culoarea și structura lor aparentă, prin sonoritatea lor, lucrurile ne rămân exterioare. Prin temperatura lor însă, prin gustul sau prin mirosul lor, ele pătrund în noi, se amestecă cu senzațiile pe care le primim dela organele noastre și pot deveni motivul unor acțiuni de apropiere și însumare a lor în propriul nostru organism sau de îndepărtare și eliminare a lor. Neutralitatea practică a materialelor este o regulă dela care artă nu se îndepărtează niciodată. Simfoniile de parfumuri pe care le închipuia eroul romanului « À Rebours » al lui Huysmans, dacă ar fi fost realizate vreodată, n'ar fi avut o valoare estetică mai mare decât statuile de șocolată și catedralele de zahăr expuse uneori în vitrinele cofetăriilor. Neutralitatea practică a materialelor artistice face din ele obiectul unor intuiții de tipul intuițiilor intelectuale. După cum ideile ca niște existențe separate de noi, aparțin unei sfere eterogene și ideale, tot astfel și însușirile vizuale sau auditive ale operelor de artă. Idealitatea lor se constituie astfel și pe această cale.

Dar idealitatea artei rezultă și din faptul că reprezentările ei par a aparține mai mult decât domeniului *realității*, aceluia al *necesității*. Încă din Antichitate, comparând poezia cu istoria, Aristoteles putea preciza în *Poetica* sa că « cea dintâiu e mai adevărată decât cea din urmă, istoria înfățișând numai ceea ce s'a întâmplat, pe când poezia ceea ce ar fi trebuit să se întâmple ». Fără îndoială că în reali-

tate principalul se amestecă tot timpul cu secundarul și esențialul cu accidentalul. Această stare de lucruri o scoatem în evidență atunci când vorbim de iraționalitatea realului. Artă corectează această iraționalitate, apropiind lucrurile și evenimentele de tipul lor necesar și rațional. În acest scop ea operează o alegere printre trăsăturile realității, reținând esențialul și îndepărtând accidentalul. Dar cum printre cele esențiale există grade felurite, artă se pricepe să intensifice principalul, subordonându-i secundarul. Prin selecționare, intensificare și ierarhizare izbutește artă să promoveze realitatea către forma ei necesară și s'o înalțe pe această cale într-o regiune ideală. Dar a selecționa, a intensifica și a ierarhiza presupun numeroase acte de evaluare. Ceea ce este esențial sau întâmplător, principal sau secundar, de o importanță mai mică sau mai mare, nu sunt niște date pe care conștiința le găsește mai dinainte constituite în experiență, ci produsul prețuirii ei și ca atare niște elemente pe care abia conștiința le introduce în realitate. Să adăugăm că acțiunea de evaluare care despică masa realului în important de felurite grade și în neimportant și întâmplător se face prin raportare la un anumit criteriu, la ideea unei anumite valori. Care este acest criteriu? Care este valoarea care dictează toate aceste evaluări și se recompune din ele? O părere foarte veche a esteticii recunoaște această valoare în ideea *normală* a omului, în reprezentarea *tipicului* omenesc. O astfel de părere are însă nevoie de fundamentale corectări și precizări. Căci mai întâi nu este adevărat că artă a înfățișat vreodată un om în genere și că prin referire la el a executat ea totdeauna acele operații de evaluare pe care le-am amintit mai sus. Chiar statuara elenă, care trece drept prezentarea celui mai general tip omenesc, a arătat în felurile ei epoci o preferință marcată pentru una sau alta dintre vârstele omului.

Idealul efebului, al tânărului între 16 și 20 de ani, ajuns la plenitudinea dezvoltării sale fizice, nu se constituie decât în secolul al V-lea. Aceasta este vârsta Discobolului, a Doryphorului, a Diadumenului. În veacul al IV-lea și apoi în epoca elenistică, reprezentarea maturității, a bătrâneții și a copilăriei încep să intre în drepturile lor. Omul reprezentat nu devine astfel mai puțin normal, ci își schimbă numai vârsta². Determinarea prin vârstă este una din aceea care particularizează mai puțin tipul omenesc și din acest punct de vedere artă grecească putea fi înțeleasă ca prezentarea unui om în genere, a tipicului uman. Când alte determinări se adaugă, provenind, fie din sex, naționalitate, clasă socială, profesiune, caracter individual, fie din totalitatea acestora, generalitatea tipului omenesc se răstrânge mai mult și artă evoluează către forma caracteristică. Un grad anumit de caracteristicism este indispensabil reprezentărilor artei, dacă este vorba ca ele să nu degenereze în niște scheme cu totul inexpressive. Dar înfățișând indivizi diferențiați după una sau alta din categoriile de mai sus, artă reprezintă totuși oameni și, prin urmare, însușirile absolut generale ale speței noastre joacă un anumit rol, după cum atunci când reprezintă alte exemple animale sau vegetale, caracterele universale ale diverselor spețe biologice intră și ele cu o parte în reprezentarea artistică a exemplarelor care aparțin sferei lor. Atributele generale ale speței rămân însă totdeauna învăluite în figurațiile artei și nu ajung a fi percepute, decât atunci când lipsesc sau când sunt înlocuite, ca de pildă în acele caricaturi, produse artistice minore, în care un tip omenesc este stilizat după asemănarea lui cu unele animale sau un animal este stilizat prin apropierea lui de tipul uman. În toate celelalte cazuri, însușirile specifice rămân latente în operele artei, ceea ce ne vorbește din ele fiind mai mult

forța și pregnanța individualității. Prin extragerea și intensificarea acestei energii a individualității, cu un succes pe care natura îl obține rareori în realitate, se completează acțiunea idealizatoare a artei.

Trebue în fine repetat că momentele constitutive ale artei, ca realitate estetică, își sprijină acțiunea lor în mod reciproc. Nu exagerăm nicidecum caracterul sistematic al construcției noastre spunând că fiecare din aceste momente constitutive este secundat de oricare dintre celelalte. Pentru obținerea unui produs unitar și al cărui scop este intrinsec, adică a unei opere a tehnice care atinge caracterul de totalitate și perfecțiune al naturii, conlucrarea izolării cu ordonarea, clarificarea și idealizarea este indispensabilă. Lipsa unuia singur dintre aceste momente compromite valoarea estetică a operei, care nu poate fi garantată decât de convergența lor.

4. TIPURILE ARTISTICE

Desvoltările noastre de până acum ne-au dus la convingerea că opera de artă este o modalitate de organizare a materiei și a datelor sensoriale ale conștiinței. Am analizat în paginile anterioare care sunt principiile fundamentale ale acestei organizări, recunoscându-le în izolare, ordonare, clarificare și idealizare. Arătasem însă mai înainte că forma pe care o ia o operă de artă atârână de natura valorilor eteronome subordonate unității sale estetice. Materialele și datele sensibile pe care le prelucrează arta nu au un caracter brut. Ele sunt străbătute de o semnificație și raportate la anumite valori ale culturii, mai înainte ca artistul să le folosească în opera sa. Aceste materiale nu sunt nici brute, nici pasive. Ele sunt încărcate oarecum cu o forță dinamică, în stare să determine forma viitoare a operei de artă. Apoi, elementele care printr-o operație de disociere strict teoretică primesc numele de conținutul și forma unei opere de artă se găsesc într-o relație funcțională permanentă. Forma unei opere de artă devine ceea ce conținutul ei ideal de valori îi indică. Există deci feluri speciale ale izolării, ordonării, clarificării și idealizării determinate de natura particulară a conținutului de valori eteronome asupra căruia aceste procedee se aplică. Cercetarea noastră trebue să se îndrepte acum spre stabilirea acestor permanente funcționale, descriind felurile *tipuri artistice*. Înțe-

egem deci printr'un tip artistic acea clasă logică în care sunt coordonate toate operele artistice diferențiate analog în structura lor după natura înrudită a valorilor pe care aceasta le cuprinde. Fără îndoială că operele care intră în unitatea aceleiași clase, în cadrele aceluiasi tip artistic, nu coincid întru totul, conținutul lor foarte personal determinând o formă strict individuală. Varietatea indefinită a operelor de artă nu poate face inutilă însă încercarea de a le stăpâni intelectualmente, grupându-le după afinitățile conținutului și după similitudinile structurii lor. Vom clasifica felurile tipuri artistice în ordinea celor patru momente constitutive ale operei de artă, începând cu tipurile rezultate din modalitățile speciale ale izolării.

a) SFÂNTUL, OMUL REPRESENTATIV ȘI OMUL DE RÂND

Proiectarea în spațiul artistic este un procedeu obștesc al izolării. Spațiul artistic se caracterizează totdeauna prin aceeași eterogenitate și opoziție față de spațiul experienței practice, care face că în artele plastice, personajele figurate par a privi din lumea lor către noi, după cum noi privim din lumea noastră către ele. Dar spațiul artistic, având totdeauna aceleași atribute, se desvoltă uneori cu mult deasupra liniei orizontului nostru, încât figurile înscrise în cadrul lui sunt așezate la o înălțime inaccesibilă, departe parcă de planul existenței reale și de frământările ei. Acesta este între altele cazul mozaicurilor bizantine, de pildă al teoriei de Fecioare și Martiri înșirați pe friza interioară a bisericii S. Apollinare Nuovo din Ravena. Alteori figurile sunt readuse la linia orizontului și, cu toate că opuse, sunt totuși coordonate cu planul existenței noastre. Un portret din Renaștere, unul din gentilomii sau patricienii din pânzele unui Raffael sau Tintoretto, sunt priviți

de pictor dela nivelul lui și nu dau niciodată impresia că domină existența. Aceasta nu se întâmplă nici chiar atunci când figurile pânzelor Renașterii sunt ale unor sfinți, cari după întregul stil al aparenței lor rămân totuși ale unor nobili și patricieni. Marea lor distincție face din ei niște figuri reprezentative ale timpului și societății lor, peste care ei nu se ridică însă în absolut și eternitate. S'a observat într'acestea că în naturalismul olandez și flamand, în pictura de gen a Țărilor de Jos, figurile sunt adeseori coborâte sub linia orizontului, încât artistul pare a le privi de sus¹. Oamenii considerați astfel aparțin de obicei popoului mărunt și scenele comune sau burlești în care sunt implicați justifică această atitudine superioară a artistului. Să se observe în această privință fragmentul de stampă «Elefantul înarmat» al lui Hyeronimus Bosch sau «Ședința de muzică» a lui Adr. van Ostade. După cum, așa dar spațiul artistic este superior, coordonat sau inferior spațiului practic, rămânându-i în toate împrejurările opus, figurile înscrise în cadrul lui iau caracterul sfântului, al omului reprezentativ sau al omului de rând. Ceea ce determină în toate aceste împrejurări modalitățile izolării artistice este o anumită experiență a umanului, un anumit sentiment de distanță socială față de om, prin urmare o valoare eteronomă cu repercusiunile ei asupra structurii operei de artă.

Dar faptul de a figura sfântul, omul reprezentativ sau omul de rând are numeroase alte consecințe asupra particularităților plastice ale operei. Artistul care înfățișează sfântul, se va feri de o caracterizare prea amănunțită a fizionomiei lui individuale și de redarea mișcării. Tipismul static al înfățișării lui se asociază mai bine cu transcendentalismul sacru. Dimpotrivă, omul reprezentativ, privit dela o distanță potrivită, va fi mai bine studiat în parti-

cularitățile fizionomiei lui, totuși nu cu minuția naturalistului, care permite acestuia din urmă să observe și să descrie grimasele și tarele cele mai intime. Cine privește cu superioritate pe semenii săi se găsește în situația de a pătrunde în intimitatea lor psihologică cu o indiscreție, pe care nu și-o permite niciodată deferența în care ne menținem când frecventăm pe oamenii distinși și de seamă ai societății noastre. Sentimentul eteronomic al distanței sociale mi se pare, așa dar, răspunzător și de gradul felurit de caracteristicism care s'a introdus în pictura Renașterii și a naturalismului flamand. Pictura sfântului și a omului reprezentativ este apoi totdeauna individuală, deși din motive felurite. Sfântul rămâne unic pentru că este absolut și etern. Semnificația lui nu se desăvârșește în societate. El n'are deci nevoie să fie figurat în relație cu alte ființe. Chiar atunci când mozaicurile bizantine prezintă mai multe figuri sacre, ele nu compun un grup, rămânând fără relație unele față de altele, într'o succesiune de staturi identice ca și înțelesul lor invariabil și etern. Unicitatea omului reprezentativ în portretele Renașterii provine însă din faptul că el este o ființă în care forțele sufletești s'au armonizat, integrând o personalitate autonomă. Sfântul este unic pentru că stă deasupra vieții sociale; omul reprezentativ pentru că a reușit să se facă neatârnat față de ea prin personalitate. Omul de rând nu s'a ridicat însă la această demnitate. El este un produs al mediului său, un exemplar al turmei sale și din această pricină el nu poate fi caracterizat decât integrându-l în acele scene de moravuri, scene de cârciumă, de intimitate domestică, de viață profesională, care au fost marea descoperire a naturalismului flamand. Omul reprezentativ al Renașterii este și el figurat adeseori însoțit de alte personaje, dar toate deopotrivă alcătuiesc tot atâtea portrete. Relația dintre ele nu este

atât de activă ca în naturalismul flamand, unde personajele nu există decât prin gruparea lor, prin împletirea lor în acele scene de intimitate sau de schimburi violente de pasiuni cum viața poporului prilejuește atât de des. Distincția omului reprezentativ îl menține în acea rezervă superioară care îl împiedecă să se cheltuiască prea mult sau să se împărtășească cu o lipsă de măsură plebeiană. Mărginiți în limitele personalității lor închegate și distinse, oamenii pânzelor Renașterii își rămân, chiar atunci când sunt figurați împreună, destul de exteriori și fiecare din ei reclamă pentru el însuși atenția specială, îndreptată către caracterul lui particular, pe care o cere și figura individuală în portret.

Se înțelege că întru cât sunt niște tipuri artistice obținute prin izolarea într'un spațiu artistic felurit, sfântul, omul reprezentativ și omul de rând vor reveni în istoria artei, ori de câte ori se va reproduce sentimentul corespunzător al distanței sociale. Exemplele împrumutate artei bizantine, portretistice Renașterii și naturalismului flamand nu sunt decât niște cazuri particulare aparținând unor clase mai largi. Se înțelege de asemenea că tipurile amintite aci nu pot aparține numai artelor plastice. Poezia, ca a doua artă în care sentimentul distanței de semeni poate avea un rol, cunoaște și ea tipurile acestea, numai că după mijloacele proprii acestei arte, proiectarea în spațiul artistic se asociază aci cu aceea în timpul artistic. Figurile sacre și legendare ale eposurilor homerice și ale tragediei grecești nu sunt făcute dependente de împrejurări de timp și de loc precise. Timpul și spațiul au în aceste opere nedeterminarea distanței lor legendare. Mai precizat este spațiul și timpul tragediei franceze și elisabetane deși nu atât ca în teatrul și romanul istoric și naturalist al veacului al XVIII-lea și al XIX-lea, privite

uneori din distanța unui entomologist. Din aceste cauze, caracterul personajelor în poezia antică este rareori descris. Clasicismul veacului al XVI-lea și al XVII-lea considerând omul dela acea distanță potrivit, dar respectoasă, care îl poate face să apară ca un întreg, a excelat ca nimeni altul în prezentarea caracterelor bine definite și monumentale. Adevărata replică literară a portretisticii Renașterii este omul lui Shakespeare și Racine, personalități de nobili deopotrivă cu acei din pânzele lui Raffael, Tizian și Tintoretto sau din sculpturile lui Donatello. Curiozitatea pentru nuanțele sufletești devine însă superioară chiar începând din veacul al XVIII-lea și nu este de mirare că subiectele care par mai bine adaptate noii investigații psihologice sunt împrumutate cercului social din care fac parte Figaro al lui Beaumarchais sau unele din personajele pieselor lui Marivaux și Diderot, adică lumii mărunte sau burgheze considerate cu acea apropiere și superioritate, al cărui model fusese stabilit cu două decenii mai înainte de pictura de gen a Țărilor de Jos. De asemeni acțiunea începe să se desfășoare în timpul prezent. Societății contemporane îi plăcea să se recunoască în aceste opere. Din aceste inițiative se dezvoltă mai târziu realismul și naturalismul secolului al XIX-lea. Evident, eposul, romanul și drama n'au putut considera niciodată omul izolat. Dar reliefurile eroice al personajelor principale în poezia clasică veche și modernă menține analogia cu unicitatea figurii sfântului în bizantinism și a omului reprezentativ în portretistica Renașterii. Tot astfel există o apropiere indiscutabilă între interesul pentru moravuri care alimentează pe de o parte pictura de gen, pe de alta literatura naturalistă. Modalitățile felurite ale izolării se leagă astfel cu numeroase consecințe, toate dezvoltându-se deopotrivă dintr'o anumită experiență so-

cială a umanului, din anumite valori eteronomice al căror răsunet în artă poate fi urmărit până departe.

b) PEISAJ TRANSCENDENT, PEISAJ IMANENT ȘI NATURĂ MOARTĂ

Tipurile de izolare pe care le-am stabilit rezultă dintr'un anumit sentiment de relație cu omul. Dar un sentiment de relație se poate urzi și față de natură și din modalitățile lui particulare apar trei tipuri felurite în prezentarea ei, despre care urmează să ne ocupăm acum. Natura ne este dată totdeauna în opera pictorilor ca ceva opus față de lumea experiențelor noastre practice și concrete, dar această opoziție se poate produce dintr'o lume superioară, dintr'una coordonată sau dintr'una inferioară. Este evident că un peisaj din mozaicurile bizantine, ca acela care înconjoară pe « Bunul Păstor » în Mausoleul Gallei Placidia la Ravenna este văzut de jos, în timp ce un peisaj naturalist sau impresionist este văzut în deobște dela același nivel, iar o natură moartă de Snyders, de sus. Totuși această izolare a aspectului peisagistic într'unul sau altul din nivelurile spațiului artistic nu traduce singur sentimentul specific de relație al omului cu natura și nici nu este indispensabil pentru a-l exprima. Astfel, un peisaj eroic de Poussin, cum este acela din Muzeul dela Berlin, înfățișând pe Evanghelistul Matei cu Ingerul în mijlocul câmpiei romane, deși nu folosește perspectiva superioară, este totuși resimțit ca o înfățișare a naturii care domină ființa umană, prin vastitatea orizontului, prin măreția gestului care a trasat colinele și a înșămânțat cu o vegetație luxuriantă întreg ținutul, prin monumentalitatea construcțiilor arhitectonice din zare. Este aci unul din acele peisaje în mijlocul cărora omul se simte mic și co-

vârșit. Natura îl depășește și îl domină. Natura este aci transcendentă omului. Dar această transcendență nu este obținută prin izolarea într'un nivel superior al spațiului, ci printr'un anumit accent de valoare care leagă de aspectul obiectiv reprezentarea superiorității și dominației. Se poate stabili aproximativ momentul în care apare acest tip de peisaj și valorile eteronomice care au contribuit să-l determine. Acest moment coincide cu Renașterea și cu modificarea imaginii astronomice a lumii prin introducerea dimensiunii infinitului în cuprinsul ei. Inlocuirea icoanei statice și mărginite a lumii, vie în Antichitate și Evul Mediu, prin aceea a unei lumi în devenire și infinite, grație unui Nicolaus Cusanus și Giordano Bruno, a avut o repercusiune asupra sentimentului de relație cu natura, printre ale cărui manifestări trebuie trecut și tipul peisajului transcendent de care ne ocupăm. Dar cum infinitatea nu este reprezentabilă și nu constituie imagine, gândul despre infinitul naturii nu poate intra în reprezentarea ei plastică decât sub forma măreției ei sublime și covârșitoare. În această formă apare mai întâi natura în planul adânc al unora din portretele și compozițiile Renașterii, până când invadează și cucerește pentru ea întreaga scenă, ceea ce se întâmplă cu plinătate abia în veacul al XVII-lea. Dar gândul de a obține reprezentarea infinitului a lucrat și în alte direcții producând acea pictură a luminii imateriale, a atmosferei nelimitate în care excelează un Claude Lorrain, un Willem sau Adriaen van de Welde.

Pentru a înțelege mai bine acest peisaj este necesar să-l comparăm cu acela coordonat omului, ca în pânzele impresioniștilor moderni. Aci nu mai întâmpinăm aspecte care ne depășesc prin măreția lor, ci colțuri întâmplătoare sau familiare de natură, o bucată de câmp, un luminiș de pădure, câțiva copaci, vreun aspect surprins în mediul

nostru obișnuit și pe care îl vedem în toate zilele. Natura nu se mai recomandă aci prin calități excepționale și reprezentative. Pictorii acestui tip nu mai caută natura frumoasă, subiectele excepționale. Chiar natura cea mai umilă și chiar cea urâtă, vreo periferie de oraș sau vreo stradă cu mizere construcții, devine o temă bună pentru ei. Căci natura reprezentată aci nu mai este aceea care ne domină dintr'un plan al transcendenței, ci una care se amestecă cu sufletul nostru, îl pătrunde și îi este imanentă. Despre astfel de peisaje a putut spune Amiel că sunt niște «stări de suflet». Cernerea luminii printre frunzele copacilor într'o pânză de Corot, reflexele luminilor orașului în asfaltul umezit de ploaie sau aglomerația indistinctă a unui bulevard parizian într'o pânză de Renoir, silueta orașului văzut prin ceața serii ca într'una din pânzele dela Avignon ale lui Paul Signac sensibilizează oarecum poezia imanentă a existenței. Natura nu mai este resimțită aci ca *obiect*, ca o realitate care se întinde dela limitele eului și prezintă o rezistență față de el. Ea se rezolvă în senzațiile eului și se construiește din ele. Renașterea cucerise ideea unei naturi ca un ansamblu de fenomene conduse de legi necesare și obiective, independente deci de variațiile subiectivității umane. Obiectivitatea monumentală a unui peisaj de Poussin sau Rubens este echivalentul plastic al unei astfel de concepții științifice a naturii. Modernii au subiectivizat însă ideea naturii făcând din ea un conținut al conștiinței. Cu multă îndreptățire a putut deci un cercetător ca R. Hamann să raporteze impresionismul modern la doctrina unui E. Mach, pentru care realitatea se rezolvă în senzații¹. Uneori coordonarea peisajului cu subiectivitatea se face chiar prin regiuni mai profunde ale acesteia. Astfel un peisaj de Van Gogh, vreo stradă din Arles, cu solul surprins parcă într'o oscilație seismică fabuloasă,

cu arborii încrămpeți într'o mișcare spasmodică, reține în el imaginea unei experiențe sufletești dramatice. Este aci o coordonare a omului cu natura, o saturație a naturii cu valori morale, al cărui echivalent literar îl putem găsi într'această descriere adeseori citată din Madame Bovary a lui Flaubert: « Elle sortit. Les murs tremblaient, le plafond l'écrasait; et elle repassa par la longue allée en débouchant contre les tas de feuilles mortes que le vent dispersait... Elle n'avait plus conscience d'elle-même que par le battement de ses artères, qu'elle croyait entendre s'échapper comme une assourdissante musique qui emplissait la campagne. Le sol sous ses pieds était plus mou qu'une onde ». Sentimentul relației omului cu natura se modifică în aceste cazuri până la o răstrângere quasi-liminară a distanței care îi desparte, dar fără a obține și acea deplină identificare a lor, postulată de teoria simpatiei estetice, de sigur pentru motivul că o contopire integrală, suprimând conștiința relației cu un obiect, ar stinge și orice fenomen de conștiință. În adevăr, conștiința nu se menține decât în forma permanentă a corelativității. Oricât de mare ar fi deci intimitatea omului cu aspectul natural în acest tip de peisaj, ei trebuie să-și rămână exteriori și anume opuși din două lumi spațiale deosebite.

În sfârșit, alteori relația cu natura ia din nou forma unei separații radicale și destul de considerabile, dar nu ca în cazul când omul privește din unghiul micimii lui măreția naturii. Cine contemplă o natură moartă nu se regăsește pe sine în ea. Distanța care îi desparte este apreciabilă. Dar superioritatea o concepe de data aceasta omul pentru sine, nu pentru natură. Atitudinea omului în fața naturii moarte este aceea a unui observator atent și curios, minunat de pitorescul lucrurilor mici și banale. Pictorul de naturi moarte va amesteca deci fără vreo

ordine aparentă imaginea stofei și a hârtiei, a sticlei și porțelanului sau a penelor păsării cu blana vânatului, a fructelor cu solzii peștelui, obținând din aceste alăturări o relevare mai sugestivă a calităților lor pitorești de culoare, de lumină și de tactilitate. Este în această aplecare curioasă asupra obiectelor mici și banale, resimțite în frumusețea lor necunoscută, prin disociere de manipularea lor utilă și vulgară, o trăsătură ascunsă de humor. Nu este deci de mirare că maeștri genului s'au întâlnit adeseori în aceeași persoană cu pictorii omului de rând, văzut din aceeași atitudine a unei observații superioare, dar plină de bunăvoință. În literatură, natura moartă intră cu realismul lui Balzac și cu nesfârșitele lui descripții, despre care Taine spunea că întrunesc știința unui arheolog, a unui arhitect și tapițer, a unui croitor, a unei negustorese de mărunțișuri, a unui comisar de licitații, a unui fiziolog și a unui notar². Cu această nesfârșită erudiție, dar mai cu seamă cu o putere neegalată de observație, din îndrumarea căreia pare a nu fi lipsit disciplina științelor naturale moderne, în școala căreia el a recunoscut de mai multe ori a se fi format, ființa pitorească a lucrurilor a pătruns în literatură, într'o proporție pentru care trecutul nu prezintă nicio analogie.

c) ELEATISM ȘI HERACLITISM ÎN ARTĂ

Am arătat într'unul din capitolele anterioare locul pe care îl ocupă ordonarea printre momentele constitutive ale artei. Prin acțiunea sa de a unifica datele experienței, arta se leagă cu știința. Ceea ce le separă este împrejurarea că pentru a obține icoana unui univers ordonat, știința nu reține din lucruri decât însușirile lor generale, acelea care pot constitui noțiuni, pe când arta manevrând imagin,

n'are nevoie să sacrifice caracterul individual și sensibil al aparențelor. Dar cu toată această deosebire a materialului pe care îl folosesc, arta ca și știința pot conferi realității organizări analoage. Amândouă pot prezenta realitatea, fie în repaus, fie în mișcare, fie în unități statice, fie în curențe dinamice, fie ca *ființă*, fie ca *devenire*. Încă dela începuturile gândirii europene, filosofii eleați pe de o parte, Heraclit pe de alta, au stabilit în mod exemplar cele două chipuri de răsfrângere teoretică a lumii: ca o așezare imobilă și eternă sau ca o curgere indefinită. În mod general știința antică a rămas călăuzită mai cu seamă de conceptul cosmosului eleatic și contribuțiile ei de căpetenie veneau să distingă tipurile permanente ale realului, cadrele lui imobile. Imaginea cosmosului heraclitic a fost realizată mai bine de știința omului modern, cu înclinația lui de a considera devenirile și de a stabili legile care le domină. Aceste două tipuri de răsfrângere a lumii își au echivalentul lor în artă. După cum ordonarea realității în artă ia forma unor unități statice sau a unor deveniri obținem alte două tipuri artistice.

Tipul eleatic al artei oferă unități substanțiale. O compoziție cum este «Școala din Atena» sau «Disputa sacramentului» ale lui Raffael întruchipează întreguri cu un sens deplin și care nu au nevoie pentru a fi înțelese de vreo completare a imaginației privitorului. Ele există în ele însele și pot fi concepute prin ele însele, întocmai ca substanța lui Spinoza. Înțelesul lor se istovește în limitele tabloului și scena descrisă se distribue simetric în jurul axei lui centrale. O astfel de unitate substanțială nu este de altfel proprie numai așa numitelor arte spațiale. Artele repute a se desvolta în timp, cum este poezia, pot manifesta și ele aceeași însușire. O poezie lirică poate înfățișa în desfășurarea ei un început, o culminare și un final bine

marcat. Dar cine, împreună cu Maiorescu, socotește a se afla aci în fața unei condiții nesguduite a oricărei poezii se înșeală fără îndoială. Norma gradației nu valorează în realitate decât pentru poezia de tip eleatic¹. Tot astfel în poezia dramatică unitatea substanțială a înlănțuirii evenimentelor nu este o condiție decât pentru unul singur dintre tipurile ei. Numai în unele compoziții dramatice, cum sunt în general tragediile clasice, ni se înfățișează un eveniment complet, în așa fel încât începutul și sfârșitul acțiunii să coincidă de fapt cu începutul și sfârșitul reprezentării ei. Puține evenimente anterioare sunt presupuse pentru înțelegerea «Fedrei» lui Racine sau a «Avarului» lui Molière și, în deobște, pentru mai toate compozițiile dramatice ale clasicismului. Poetul ni le înfățișează în scenele de «expoziție» sau în acea intervenție inițială de caracter epic a «proologului», foarte adeseori întrebuintat în clasicism. De aci înainte acțiunea se desfășoară ca o serie istorică, în așa fel încât interesul se istovește odată cu desfășurarea ei completă.

Altfel se întâmplă în operele de artă de tip heraclitic. Am amintit și altădată «Înălțarea la cer a Mariei» de Rubens, unde personajele din dreapta și din stânga tabloului sunt tăiate deopotrivă de marginile lui. Este un chip de a ne sugera caracterul indefinit și în permanentă desfășurare al realității. Compoziția păstrează fără îndoială o unitate, dar nu una substanțială, ci accidentală. În limitele ei nu se epuizează o semnificație deplină. Ea nu este decât un fragment mai mult sau mai puțin întâmplător tăiat în țesătura realității, care se întinde înainte și după scena înfățișată, într-o desfășurare neistovită. În aceste împrejurări este ușor de înțeles de ce operele picturii aparținând acestui tip vor prezenta o caracteristică incoincidență între centrul tabloului și centrul descrierii.

După cum a arătat-o foarte limpede H. Wölfflin, mai totdeauna în pictura barocului, centrul compoziției este așezat la dreapta sau la stânga axei centrale a tabloului, pentru a obține impresia asimetriei și a mișcării². Pentru a documenta această tendință, Wölfflin reproduce o interesantă copie în relief a « Disputei » lui Raffael, datând din baroc, unde artistul a desemnat una din jumătățile tabloului mai scurtă decât cealaltă, obținând astfel o deplasare a centrului compoziției în acord cu tendințele vremii sale. Poezia prezintă și ea uneori astfel de particularități. O bucată lirică nu trebuie să aibă în toate împrejurările un început și un sfârșit bine subliniat, un « cadru » inițial și o « pointă » finală, după formula parnasiană. O poezie de Verlaine începe cu întrebarea sugestivă: « Souvenir, souvenir, que me veux-tu? ». Iar un cunoscut cântec al lui Eminescu termină cu săgetătoarea invocație interogativă: « Mai suna-vei dulce corn pentru mine vreodată? ». În ambele cazuri simțim lămurit că astfel de poezii nu reprezintă decât un decupaj într'un proces afectiv mai cuprinzător. Întrebarea lui Verlaine ne introduce dintr'odată într'o mișcare sufletească în desfășurare. Întrebarea lui Eminescu face să răsunе un ecou mut după ce glasurile articulate ale poeziei au tăcut. Dar și într'un caz și în celălalt poezia există cu mult peste limitele ei așa zicând concrete. În dramă se poate petrece același lucru. R. Lehmann, autorul unei cunoscute Poetice, a distins odată între « drame evolutive », al căror tip l-am descris mai sus și « drame rezolutorii », care pot fi bine subordonate tipului heraclitic al compoziției². Dramele din acest din urmă tip nu reprezintă serii istorice complete, unități substanțiale. Esențialul acțiunii lor este presupus a se fi petrecut înainte de a se fi ridicat cortina, încât drama reprezentată nu înfățișează decât soluțiile unor

evenimente din trecut. Modelul dramei rezolutorii a fost fixat încă din Antichitate, de « Oedip » al lui Sofocles, dar o mare aplicație modernă i-a dat în zilele noastre H. Ibsen. « Nora », « Rosmersholm » sau « Strigoii » sunt deopotrivă etapele finale și catastrofale ale unor întâmplări consumate în momentul în care începe acțiunea scenică. Dar după cum există drame care încep înaintea reprezentării lor, sunt altele care continuă după ce ele se termină. Așa sunt unele lucrări contemporane, ca de pildă « Paquebot Ténacity » sau « Pelerinul » lui Ch. Vildrac. În toate aceste cazuri fragmentul care ni se aduce înaintea ochilor, ne sugerează tocmai prin calitatea lui de fragment, caracterul în perpetuă devenire al unei realități heraclitiene. În același fel se poate urmări în poezia dramatică coincidența barocă a centrelor. După cum observă odată O. Walzel, în « Regele Lear » al lui Shakespeare, eroul evoluează pe scenă în prima parte a tragediei, în timp ce în a doua parte abia dacă ne este arătat fugitiv și în cele din urmă. Compoziția « Regelui Lear » dobândește în felul acesta o asimetrie caracteristică, o acumulare a accentelor principale într'una singură din jumătățile ariei ideale pe care o ocupă desfășurarea tragediei. O împrejurare care îi îngăduie lui Walzel să compare structura « Regelui Lear » cu aceea a tabloului lui Guido Reni înfățișând pe Magdalena, în Muzeul Capitolin din Roma, unde personajul principal este așezat aproape în întregime în stânga diagonalei care traversează pânza dela stânga la dreapta și de sus în jos⁴. În felul acesta, tragedia ca și tabloul capătă o formă deschisă, părănd a se integra în devenirea neîntreruptă a cosmosului heraclitian. Evident, rămânând deschisă, compoziția heraclitiană nu este mai puțin un microcosmos, ca orice operă de artă. Perfecțiunea motivărilor ei interne, unitatea ei desăvârșită păstrează și operelor de

tip heraclitian caracterele recunoscute comune (III, 1) tuturor operelor de artă. Tipul heraclitian nu anulează deci prin însușirile lui calitățile de structură ale oricărei opere de artă.

Distincția între tipul eleatic și heraclitian primește o aplicație și dacă luăm în considerare, nu numai totalitatea compoziției, dar și raportul în care stau felurile ei elemente. Am arătat într'unul din paragrafele precedente, vorbind despre modalitatea izolării în reprezentarea omului în Renaștere, cum acesta se găsește situat într'un plan coordonat și la o distanță potrivită, dar deferentă, nu numai față de privitor, dar și față de celelalte figuri cu care se găsește întrunit în unitatea aceleiași compoziții. Compozițiile Renașterii fac adeseori impresia unei acumulări de portrete. Un accent egal revine fiecăruia din ele. O pânză cum este Sfânta Cecilia de Raffael, în Pinacoteca din Bologna, nu dă o importanță mai mare și nu caracterizează mai amănunțit personajul principal care intitulează tabloul, decât celelalte patru figuri care o înconjoară. Așa se întâmplă și într'o tragedie cum este « Torquato Tasso » sau « Iphigenia în Tauris » ale lui Goethe⁵. Titlul acestor tragedii par să ne indice pe Torquato sau pe Iphigenia, drept personajele lor principale. Dar dezvoltarea acțiunii lor conferă un relief egal și altor personaje: în Torquato, lui Alfons, Leonorei și lui Antonio; în Iphigenia, lui Thoas și lui Oreste. Toate aceste personaje sunt figuri de primul plan, după cum în compozițiile Renașterii toate figurile sunt grupate în planurile mai superficiale ale tabloului. Wölfflin a arătat bine cum, în comparație cu pânzele Renașterii, acelea ale Barocului au o dimensiune adâncă mult mai mare. Multiplicitatea figurilor într'un tablou de Rubens face necesară o repartizare inegală a accentului importanței printre ele și o dispunere a lor în

planuri din ce în ce mai adânci. Tot astfel, cum observă Walzel, într'o tragedie de Shakespeare sunt numeroase personaje secundare și perspectiva în care ele ne apar cu mult mai adâncă decât într'o tragedie de Racine sau de Goethe. Adâncimea perspectivei implică însă o reprezentare a mișcării. Ceea ce se găsește în profunzime chiamă mișcarea noastră de a-l atinge. Geniul limbii înregistrează bine această situație, când se spune că « adâncul ne absoarbe » și « golul ne înghite ». Adâncimea perspectivei este astfel în pictură și în poezie încă un element al reprezentării cosmosului heraclitian.

În sfârșit, chiar în redarea unei singure figuri sau a unui singur personaj se poate urmări reprezentarea staticului și dinamicului. Statismul eleatic și devenirea heraclitiană pot conforma și aci plăsmuirea artistică. După cum a observat G. Simmel, un portret din Renaștere stă în afară de orice determinare temporală. El există numai în prezent. Și cu toate că unul din personajele portretistice Renașterii este prin trăsăturile fizionomiei sale produsul unei vieți care s'a dezvoltat complet, reprezentarea devenirii este exclusă din impresia pe care el o provoacă, tot așa cum « etapele unei calculații nu apar în rezultatul ei ». « Ultima și cea mai generală intenție a portretelor italiene, scrie Simmel, este coordonarea cu metafizica Greciei clasice, după care înțelesul și valoarea lucrurilor stă în *ființa* lor, în esențialitatea lor bine conturată, așa cum conceptul o exprimă. Devenirea fluctuantă, schimbarea istorică a formelor, evoluțiile fără împliniri definitive, toate acestea se opuneau felului grecesc orientat către formele bine încheiate »⁶. Dar acesta este printre altele, cazul portretistice lui Rembrandt, care arată o preferință chipurilor de bătrâni, tocmai pentru prilejul pe care ele îl oferă de a face sensibil procesul vieții, actul scurgerii ei. De asemeni, în

plastica modernă, portretele lui Rodin prin fluenta generală a formelor, prin vibrația și unduirea suprafețelor îi par lui Simmel a sta «sub semnul heraclitismului modern»⁷. Deosebirea acestor tipuri poate fi urmărită și în literatură. Un personaj al lui Racine, deși evoluează în cursul dramei, se constituie până la urmă într'un caracter unitar și stabil, susceptibil de a fi gândit prin subsumare față de una sau alta din concepțiile morale. Andromaca devine astfel simbolul fidelității conjugale; Fedra al pasiunii criminale; Berenice al iubirii sacrificate, etc. Prin soliditatea lor intimă nesguduită, astfel de caractere par sustrate devenirii: adevărate reflexe ale cosmosului eleatic. Cu totul altfel stau lucrurile cu personajele unui Dostoievski sau Proust, unde mulțimea trăsăturilor contradictorii din care sunt alcătuite, dau impresia unor «volume gazoase variind dintr'o clipă în alta cu o versatilitate meteorologică»⁸. Poate nimeni mai mult ca Proust n'a dezvoltat tipul heraclitian în descrierea literară a omului, prin sublinierea atât de evidentă a imposibilității în care se află de a se cuprinde în unitatea lui funciară și permanentă, afară de rarele clipe ale amintirii desinteresate. Heraclitismul și eleatismul stau astfel la temelia unor numeroase forme artistice. Dar acțiunea lor poate fi urmărită încă mai departe.

d) VIZIUNEA PLASTICĂ ȘI PITOAREASCĂ ÎN ARTĂ

Acțiunea de clarificare pe care o exercită opera de artă asupra lucrurilor date în experiența noastră, poate scoate în evidență felul lor durabil sau fugitiv, ceea ce ele *sunt* sau chipul cum ele *apar*. Este adevărat că în considerații anterioare, am stabilit că reprezentările artei rețin din lucruri aparența, fenomenul, nu conceptul sau

substanța lor. Există însă o aparență mai mult sau mai puțin statornică a lucrurilor și una momentană și trecătoare. Iată însă că lucrurile *sunt* pentru tact și *apar* pentru vizualitate. Când printr'o împăienjenire a privirilor obținem despre lucruri o imagine neverosimilă, întindem mâna și căutăm a le cuprinde, încercând să corectăm prin tactilitate aparența lor înșelătoare. Conștiința afirmă odată cu aceasta că în tact stă izvorul științei noastre despre ceea ce sunt lucrurile, pe când din vizualitate decurg toate înșelăciunile noastre cu privire la ele. Este evident că în practica adultului, rareori se recurge la tactilitate pentru a obține chipul statornic și mai real al lucrurilor. Investițiile tactilității au încetat odată cu prima copilărie, când forma adevărată și durabilă a universului apropiat a fost stabilită pentru fiecare individ în parte. De atunci, tactilitatea n'a mai intrat în compunerea imaginilor noastre decât prin asociație cu datele vizualității. Câștigurile copilăriei sunt totdeauna gata a se contopi cu experiențele ochiului pentru a precipita figura permanentă a realului. Așa se întâmplă de cele mai multe ori în experiența practică. Reprezentările artei au într'acestea facultatea de a disocia din imaginea lucrurilor tactilul de vizual, pentru a sublinia mai energic unul din aceste două elemente, odată cu eliminarea mai mult sau mai puțin completă a celuilalt. După cum lucrarea de clarificare în artele care întrețin un raport cu formele reale adoptă unul sau altul din cele două procedee amintite, obținem tipul *viziunii plastice* sau al *viziunii pitorești*.

Evident că motivul alegerii între plastic și pitoresc se găsește într'un anumit sentiment al lucrurilor. Într'un caz lucrurile apar în izolarea lor unele față de altele, în celălalt în dependența lor continuă. Într'un caz lumea ne apare ca un câmp de entități autonome, în celălalt ca o curgere

neîncetată. Tactul este în adevăr discontinuu. Punctele alăturate care se oferă tactului își rămân exterioare. Două senzații tactile se pot compune, fără să fuzioneze. Tactul rămâne deci un simț analitic. Văzul este însă un simț mult mai sintetic, deși nu în măsura auzului. În tot cazul, vizualitatea poate îmbrățișa suprafețe mai vaste decât poate face tactilitatea, care progresează din punct în punct. Ea poate face apoi să se contopească două colori care impresionează pe rând retina, obținând o culoare nouă. Facultatea retinei de a reține imaginile consecutive, face din ea un laborator în care se amestecă lucrurile care în afara eului își rămân exterioare. Din toate aceste motive, tactilitatea este un material mai potrivit pentru evocarea lucrurilor ca entități autonome și imobile, pe când vizualitatea și cu atât mai mult audiația rămân mai apte pentru vrăjirea interdependenței și fluentei lor. Eleatismul și heraclitismul determină astfel și modalitățile clarificării.

Numele pe care-l dăm acestor două tipuri ne duc cu gândul la plastica sculpturală pe de o parte, la pictură pe de alta. Există în adevăr o sculptură plastică și o pictură pitorească. Dar există și o sculptură pitorească și o pictură plastică. Dacă asemănăm între ele o statuie greacă cu una de Bernini sau cu una de Rodin, observăm cu ușurință că plasticul nu este legat de firea sculpturii printr-o relațiune indispensabilă. Într'un caz avem figuri bine delimitate, saturate de valori tactile; în celălalt figuri care prin jocul uneori furtunatic al liniilor lor, prin modelajul minuțios al suprafețelor există mai cu seamă pentru ochi. Aparențele par aci că se întrepătrund și se mișcă, duse ca de un repede val, încât asociațiile tactului devin inoperante pentru cuprinderea lor. Funcțiunile văzului rămân singure în acțiune cu privire la ele. Un teoretician al artelor plastice, care era și un remarcabil artist, sculptorul Adolf

Hildebrand, a afirmat odată că toată tehnica sculpturii stă în transformarea unei imagine tactile într'o imagine optică, a unei *imagini apropiate* într'o *imagine distantă*¹. Este evident însă că teoria lui Hildebrand se potrivește numai pentru sculptura barocă sau impresionistă, pentru tipul pitoresc al sculpturii. Dimpotrivă, în sculptura plastică a Antichității și Renașterii, apoi în sculptura modernă a unui Bourdelle sau Maillol, figurile bine delimitate, suprafețele mari și simple, formele masive și statice fac să intre în joc numeroase reprezentări tactile.

Aceleași lucruri se pot afirma pentru pictură. Am spus că există o pictură plastică și una pitorească. Un Ingres resimte lucrurile mai cu seamă în conturul lor; un Delacroix mai bine în suprafața lor colorată. Nu putem totuși reduce paralelismul dintre tipul plastic și pitoresc în pictură la contrastul dintre desen și culoare. Căci după cum au arătat analizele ingenioase ale unui Wölfflin, desenul și coloristica pot intra și ele sub categoria unuia din cele două tipuri, numite de el *linear* și *pictural*. Comparația unui desen de Dürer cu unul de Rembrandt scoate în evidență calitatea de siluetă a primului și de aparență luminoasă răsărind din umbră al celui de al doilea². Tot astfel, într'o pictură a Renașterii, obiectele colorate sunt înfățișate prin ceea ce se numește *tonul lor local*, calitatea lor coloristică permanentă. Altfel stau lucrurile în impresionism, unde se pictează mai mult decât culoarea lucrurilor, ca un atribut statornic al lor, reflexul pe care ele îl primesc dela mediul lor, dela obiectele care le stau în preajmă sau dela focarul luminos care le îmbăiază deopotrivă. Prin colorile lor locale, obiectele există ca niște entități izolate unele de altele și autonome; prin reflexul care le colorează, ele se leagă cu toate celelalte obiecte apropiate într'o unitate mai mult sau mai puțin nediferențiată și continuă.

Deși tipul plastic și pitoresc sunt dobândite în studiul artelor figurative, ele își găsesc o aplicare și în câmpul artelor care nu întrețin niciun raport cu formele reale, cum este arhitectura. Ba chiar abia aci, după cum observă Wölfflin, deși arhitectura nu poate deveni în același grad ca pictura o artă a aparenței, plasticul și pitorescul capătă valoarea unor concepte decorative pure³. Ce se poate numi plastic și pitoresc în arhitectură, ne-o luminează apropierea dintre un templu grec și o catedrală gotică, între un palat al Renașterii și unul din baroc. Preponderanța plinurilor asupra golurilor în primul caz și a golurilor asupra plinurilor în cel de al doilea, solicită mai mult reprezentări tactile sau senzații optice. De asemeni suprafețele simple și formele bine izolate ale unei arhitecturi din Renaștere pun în mișcare imaginația tactilă; pe când ornamentația bogată a unei fațade baroce, caracterul ei vibrant și oarecum confuz îi dă mai de grabă însușirea unor imagini vizuale.

Analizele literare au distins de multă vreme tipul plastic și pitoresc în poezie, firește prin ceea ce este în ea evocare a universului sensibil. «Sunt un om pentru care lumea exterioară există», declară odată Théophile Gautier. Aptitudinea de a evoca universul exterior în particularitățile caracterului lui sensorial era destul de slab dezvoltată înainte de romantism. Dar îndată ce această aptitudine s'a trezit, pecetluind asociația atât de caracteristică veacului al XIX-lea între poezie și artele plastice, lirismul a putut fi când plastic, când pitoresc. În renumita lucrare pe care a consacrat-o evoluției lirice franceze în secolul precedent, F. Brunetière a avut ocazia să observe adeseori această deosebire. Astfel, dacă în sonetele lui Hérédia laudă el mai mult darul coloristic; în poeziile lui Leconte de Lisle trebuie să admire mai cu seamă energia formei

plastice. Ba chiar, în legătură cu acesta, surprinde Brunetière legătura dintre viziunea plastică și o înțelegere a universului opusă heraclitismului. «Totul se schimbă odată în lume, scrie Brunetière, și chiar noi înșine dintr'un moment în altul. Nici chiar sub văpaia soarelui de amiază, același peisaj nu rămâne deopotrivă cu ce fusese ieri. Dar odată cu fisionomia modelului și dispoziția pictorului se schimbă dintr'o zi în alta. Dacă, după cum spune filosoful, nu ne cufundăm niciodată în același fluviu, putem afirma că nu deschidem niciodată aceeași ochi asupra aceluiași spectacol. Funcțiunea formei este tocmai de a cuprinde, fixa și imobiliza ceea ce aud că se numește uneori «fluența lucrurilor»⁴. Viziunea plastică în poezie se așează deci la un pol opus intuiției curgătorului, a disparențului, a clar-obscurului, a stărilor de suflet imprecise și ambigue. Pentru redarea acestor laturi ale realului, poezia renunță chiar la reprezentările vizuale, optând pentru mijloacele muzicii. Afirmatia repetată mereu dela simbolisti, că elementul cel mai propriu al lirismului este muzicalitatea, are o valabilitate mărginită în cadrul unui tip anumit, cu care acela pitoresc se întrunește sub unitatea aceluiași mod de a resimți lumea: drept un dinamism care nu se solidifică niciodată în forme statornice.

e) IDEALISM ȘI REALISM

Am arătat în paragraful consacrat procesului de idealizare că arta ridică reprezentarea la forma ei necesară. Ceea ce este cu totul accidental și irelevant cade din reprezentările artei, care nu reține decât ceea ce este esențial și se înlănțue într'o icoană necesară. Această stare de lucruri a prilejuit comparația pe care o institue Aristoteles între istorie și poezie, împreună cu prețuirea superioară

acordată celei din urmă. Faptul că arta elimină accidentalul și reține necesarul a făcut pe mulți esteticieni să se oprească în fața formulei artei ca reprezentare a *tipicului*. Estetica *tipicului* sau a *generalului-omenesc* este una dintre cele mai deseori reprezentate în istoria științei noastre. Considerațiile finale din paragraful amintit arătau însă că în artele care întrețin o relație cu formele și întocmirile naturii, tipicul intră numai ca o condiție liminară a plăsmuirii artistice. Restrângând analiza noastră la reprezentarea fizică sau morală a omului, trebuie spus că însușirea generală de om, adică atributele cu totul statornice ale morfologiei și ale structurii lui sufletești, intră în compoziția imaginii lui artistice numai ca un cadru, în care sunt coordonate aspecte și înfățișări ale unui fel mai mult sau mai puțin particular de a fi. Cine contemplă o astfel de imagine nici nu înregistrează de altfel ceea ce este numai *general-omenesc* în ea. Numai lipsa acestor însușiri generale devine sensibilă conștiinței, ca de pildă în acele caricaturi care stilizează un anumit tip omenesc după asemănarea lui cu un animal. Dar ceea ce se obține pe această cale este tot un fel particular de a fi al omului și anume vreuna din laturile lui bestiale. Bestialitatea omului nu este deopotrivă cu aceea a animalului. Un alt accent de valoare este legat de una sau alta din aceste înfățișări. Apoi, bestialitatea în animal este generală și tipică, pe când în om ea este individuală și caracteristică. Astfel, apropierea în reprezentarea omului de tipicul general al altei spețe nu face decât să accentueze ceea ce poate fi particular și caracteristic în el.

Individualitatea imaginii artistice nu este însă niciodată atât de particulară încât să coincidă cu a unui singur ins. După cum simplificarea acestei imagini până la nivelul tipicului și generalului ar transforma-o în una din acele

«imagini generice» despre care vorbește Ribot¹ și care sunt echivalentul psihologic și imaginativ al noțiunii logice, răpindu-i odată cu aceasta orice valoare artistică; tot astfel specializarea imaginii până la cuprinsul particular al unei individualități singulare ar transforma-o într-o copie fotografică și ar avea din punct de vedere artistic același efect. Între idealitatea imaginii generice și realismul imaginii fotografice, procesul idealizării prin artă reușește să mențină o poziție intermediară specifică. Reprezentările operei de artă sunt în același timp tipice și individuale. Tipismul artei este acela al unei categorii mai particulare. Căci o individualitate aparține nu numai speței sale, dar și unei clase mai mult sau mai puțin restrânse sau largi pe care imaginile artei reușesc s'o reprezinte. Se povestește despre Galileu că privind oscilațiile unui candelabru a intuit în ele legile pendulului. Goethe numea «aperçu», facultatea intuiției intelectuale capabile să recunoască tipicul și generalul în particular². Printr-o însușire deopotrivă a spiritului, artistul poate să reactiveze într-o imagine individuală, tipul căreia îi aparține. Dar acest tip nu este niciodată numai acel al speței, dar și al unei clase mai speciale din cuprinsul ei. După cum sfera acestei clase este mai mărginită sau mai întinsă, după cum ea are un număr mai mic sau mai mare de determinări, operele artei aparțin tipului *idealist* sau *realist*.

Tipul idealist al artei reactivează în imaginile individuale numai apartenența la clasele lui mai largi, la acelea care au un număr mai mic de determinări. O statuie greacă din perioada clasică reprezintă în deobște pe efebul de rasă albă mediteraneană. Tragedia grecească și aceea dezvoltată în cadrul clasicismului francez înfățișează un om reprezentativ pentru cultura morală a occidentului. Desvoltarea mai nouă a artelor a specializat într'acestea

tipul artistic, restrângând sfera lui. Rând pe rând intră în artele plastice și în literatură determinări ținând de timp și de loc, epocalul și naționalul, apoi clasa socială, profesiunea, religia sau concepția de viață. Istorismul, exotismul, sociologismul sunt categorii apărute odată cu progresul realismului în artă. Interesul artistic pe care îl manifesta un Zola d. p. pentru felurile tipuri profesionale ale omului modern, pentru particularitățile mediului și pentru tarele lui, ar fi fost imposibil câtă vreme domina o concepție idealistă a artei. Unui Zola chiar realismul romancierilor francezi din generația înaintașe i se părea insuficient. « Realismul dela 1856, scrie el, era exclusiv burghez. Prin teoriile și operele sale el nu ieșea dintr'un anumit cerc limitat. Ii lipsea o anumită lărgime necesară »³. Dar ceea ce se afirmă pentru literatură, poate fi repetat și pentru artele plastice. Pietatea protestantă a lui Rembrandt a fost bine pusă în lumină de Simmel. Exotismul și istorismul nu sunt numai ale lui Walter Scott și Hugo, dar și ale unui Charles Gros, Delacroix și Fromentin. Determinări sociale apar încă din gravurile lui Calot și pânzele lui Chardin, apoi în desenurile lui Daumier și în pânzele lui Millet. S'a vorbit de asemeni mult cu privire la democratismul lui Courbet, despre care se știe cât de mult a stat sub influența teoriilor sociale ale lui Proudhon. Deopotrivă cu atâți dintre contemporanii săi realiști, el nu pictează numai pe omul poporului său, dar și pe muncitorul timpului. Muncitorului pământului i se asociază în generația următoare muncitorul industrial. Meunier îl face să intre în sculptură și gravurile lui Maaserel dau expresie lumii lui de simboluri, suferințelor și revoltelor lui. Imaginile naturii nu scapă nici ele deosebirii dintre idealism și realism. Peisajele lui Poussin sau Rubens nu sunt niciodată localizate. Ele au ceva din măreția și generalitatea unui

caracter tragic. Impresioniștii, care dau replica peisajistă a reprezentării realiste a omului, se atașează însă de farmecul special al colțului lor familiar de natură, de bucata de pământ pe care s'au născut sau au trăit, făcând renumite împrejurimile Parisului ca un Claude Monet, câmpiile din Ile-de-France ca un Pissaro, malurile Seinei sau ale râului Loing ca un Sisley, orizonturile munteneste ca un Grigorescu, etc.

Faptul de a reține în viziunea artistică aspectele mai generale ale lucrurilor sau determinările lor mai particulare, de a face sensibilă în ele apartenența lor la un tip mai larg sau mai restrâns, atârnă de o tendință mai profundă a spiritului, de tendința lui eteronomică. Sunt spirite care se conduc după principii și altele după fapte. În știință deosebirea aceasta ia forma opoziției dintre raționaliști și empiriști. În morală, același contact opune pe dogmatici scepticilor. Pe aceleași baze, metafizica obține antagonismul dintre moniști și pluraliști. Grupând aceste felurite puncte de vedere, un filosof ca W. James a putut construi paralelismul dintre tipul « delicatului » și al « barbarului »⁴. Delicatul este raționalist, intelectualist și idealist, monist și dogmatic. Barbarul este empirist, sensualist și materialist, pluralist și sceptic. Pentru unul lumea se rezolvă în « totalități » și în « universale » și în interpretarea lumii accentul cade pe unitatea lucrurilor. Pentru celălalt, lumea se despică în pluralitatea faptelor și se integrează din însumarea lor. « Această deosebire a temperamentelor, scrie James, s'a valorificat totdeauna în domeniul literaturii și al artei, al politicii și al moravurilor, depotrivă ca în acela al filosofiei. Când este vorba de pildă de moravuri, întâlnim de o parte pe oamenii foarte manierați, pe de altă pe acei mai liberi în purtările lor. În politică pe autoritari și pe anarhiști. În literatură pe puriști, împreună cu acei îndrăgiți de stilul academic și

pe realiști. În artă pe clasici și pe romantici». Idealismul și realismul sunt astfel două atitudini generale ale spiritului, din care se dezvoltă consecințe numeroase, printre care și cele artistice. Nu este deci de loc de mirare dacă în structura anumitor epoce de cultură idealismul și realismul artistic ne apar asociate cu formele lui corespunzătoare în morală, filosofie și știință. Idealismul clasicilor s'a însoțit totdeauna cu metafizica dogmatică și cu rigorismul moral. Realismul s'a manifestat însă în cortegiul empirismului și în curentul de critică al vechilor instituții și moravuri. Contemporaneitatea lui Corneille cu Descartes, a lui Zola cu Darwin și Marx nu este întâmplătoare. Viziunea dogmatică a lumii, construită din principii raționale, răspunde caracterului eroului tragic, raționalizat în jurul unei trăsături unice. Empirismul științelor moderne inculcă și poetului epic contemporan metoda observației, ancheta, acumularea de «documente omenești», vestitele «carnete» ale naturaliștilor. Dela romanul clasic al d-nei de Lafayette la acela al lui Zola poate fi urmărită apoi și o anumită evoluție morală. La sfârșitul acestei evoluții, omul rațional, tare prin principiile sale, prin conduita sa fermă și consecventă este înlocuit cu acel instinctiv, caracterul inteligibil cu cel empiric. Idealismul clasic este și mai târziu aliatul formelor etice și politice ale vechiului regim, în timp ce realismul apare mai de grabă în constelația revoluției sociale. Toate acestea sunt conexiuni sugestive, menite să probeze realitatea forțelor eteronomice din care se dezvoltă tipurile artistice ale idealismului și realismului.

F) COORDONAREA TIPURILOR

Nevoile analizei ne-au adus să distingem tipurile artistice din punctul de vedere al unuia sau altuia din felu-

ritele momente constitutive ale operei de artă. Tipurile izolării, ale ordonării, clarificării și idealizării nu trăiesc însă o existență separată. Opera de artă este o unitate și felurile ei moduri de a se constitui în raport cu cele patru momente amintite pot să se coordoneze în realitate. Este în adevăr evident că în artele plastice, în pictură de pildă, izolarea în spațiul transcendent al sfântului bizantin, atrage după sine reprezentarea lui imobilă, o accentuare puternică a conturului, tonuri locale, compoziție simetrică, articulată în unități bine distincte și în genere o caracterizare idealistă a omului. Dimpotrivă, izolarea într'un plan inferior, așa cum se întâmplă atât de des în naturalismul flamand, atrage după sine reprezentarea mișcării și o caracterizare realistă a personajelor. În ceea ce privește reprezentarea naturii, peisajul transcendent al unui Poussin este plastic și idealist; pe când peisajul immanent, peisajul stare-de-suflet al impresioniștilor este realist și pitoresc, înlocuiește tonurile locale cu acelea pe care le modifică lumina zilei și înconjurimea și sugerează fluenta realului, felul cum felurile lui aspecte se continuă și trec unele în altele. Solidaritatea tipurilor este uneori de o fermitate care face dificilă distincția lor sistematică. Această stare de lucruri explică faptul că în caracterizarea felurilor tipuri de mai sus a trebuit să folosim uneori elemente împrumutate altor tipuri înrudite. Dar cu toate că există o atracție între felurile tipuri stabilite, aceasta nu conține nimic absolut și riguros în sine. Reprezentarea mișcării în pictura flamandă se asociază cu tipul plastic al colorației prin tonuri locale. Viziunea pitorească a lui Rodin se îmbină cu o caracterizare idealistă a omului. Dimpotrivă, viziunea plastică a unui Donatello, în capetele lui florentine, se îmbină cu o caracterizare realistă. Nu este exclus deci ca tipurile câștigate din punctul

de vedere al momentelor constitutive ale artei să se asocieze în modurile cele mai variate. Desvoltarea viitoare a artei poate aduce chiar îmbinări pentru care istoria ei până în prezent nu poate oferi niciun exemplu. Din această pricină, stabilirea tipurilor artistice, așa cum a fost încercată în paginile precedente, ni s'a părut mai nimerită. Căci ea a înfățișat în libertate felurilele elemente ale unor sinteze tipice pe care sistemul esteticei nu are posibilitatea să le prevadă și să le mărginească.

5. ALTE SINTEZE TEORETICE ALE ARTEI

a) STILUL

Stabilind felurilele tipuri de artă am făcut prima încercare de a stăpâni teoretic varietatea nesfârșită a operelor date în experiența artistică. Aceste opere s'au arătat susceptibile de a se grupa în anumite clase cuprinzătoare, după particularitățile pe care le manifestă în raport cu unul sau altul dintre momentele constitutive ale artei în genere. Astfel opere aparținând unor artiști sau epoce diferite, ba chiar unor arte felurite, pot intra în clasa aceleiași tip. Pentru a relua un singur exemplu, tipului plastic îi aparține nu numai pictura Renașterii și mozaicurile bizantine, dar și tragedia clasică deopotrivă cu sculptura greacă. Aceleași particularități ale clarificării prin artă leagă toate aceste opere între ele în unitatea aceleiași clase omogene. Pentru scurtarea expunerii, au fost citate uneori mai puține sau chiar un singur exemplu, menținându-se însă totdeauna subînțeleasă ideea că prin tipuri se organizează întreaga experiență artistică, introducându-se unitate și sistemă în cuprinsul ei. Chiar dacă pentru un tip nu este cu putință să se invoace decât un singur exemplu, virtualitatea lui rămâne nesfârșită. Astfel, pentru modalitatea izolării în spațiul transcendent în legătură cu reprezentarea plastică a omului, sfântul bizantin rămâne până azi singura pildă cu adevărat valabilă. Nimic nu ne îm-

piedecă însă a crede că odată cu refacerea condițiilor spirituale care comandă izolarea în același nivel al spațiului, alte opere de artă nu vor intra în cadrul aceluiași tip.

Tipul rămâne deci prima încercare de sinteză teoretică în artă. El nu este însă singura. *Stilul* este o altă sinteză teoretică de acest fel. Deosebirea dintre stil și tip este destul de delicată și în realitate ea a fost adeseori trecută cu vederea. Căci stilul, ca și tipul, grupează operele de artă după similitudinea structurii lor. Apoi, întocmai ca tipul, principiul de grupare al operelor trebuie căutat într-o tendință extraestetică a spiritului. De ce goticul sau rococoul au adoptat anumite particularități structurale pentru grupa de opere pe care o denumesc, se explică în întreaga cercetare modernă, prin misticismul omului medieval în primul caz, prin rafinamentul social al mediului creat de monarhiile occidentale în veacul al XVIII-lea, în al doilea caz. În acest înțeles L. Blaga are dreptate să spună: « Stilul reprezintă niște valori extraestetice pătrunse în estetic »¹. Dar cu toate aceste apropieri dintre tip și stil, deosebirea dintre ele nu este mai puțin sensibilă. Tipul grupează operele în jurul unuia sau altuia dintre momentele constitutive ale artei sau în jurul totalității lor. Stilul le grupează însă în jurul agentului lor artistic, fie acesta o individualitate artistică, o epocă, o națiune sau chiar un întreg cerc cultural. Din această pricină se poate vorbi de un stil individual, cum ar fi stilul lui Dante sau Shakespeare, de un stil epocal, cum ar fi romanicul sau goticul, de un stil francez sau german și de stilul antic sau modern. Niciodată însă nu se poate lega vreunul din aceste attribute de noțiunea vreunui tip. Unitatea unui tip este totdeauna superioară distincțiilor individuale sau istorice. Sfera lui este cu mult mai întinsă. Particularitățile de structură ale dramei lui Shakespeare nu ne îndreptățesc

niciodată să vorbim de tipul dramei shakespeariene, ci numai de stilul ei. Prin stilul ei drama lui Shakespeare este unică. Prin tipul ei, ea aparține, după cum a arătat bine O. Walzel, forme baroce a artei², în care intră nu numai majoritatea operelor de pictură, sculptură și arhitectură din epoca imediat următoare Renașterii, dar și modalități artistice epocal diferite, cum ar fi de pildă goticul flamboyant, etc. Confuzia dintre stil și tip provine adeseori din faptul că amândouă sunt asociate cu aceleași attribute. Se vorbește astfel de stilul și de tipul baroc, deși aceste două expresii desemnează sinteze teoretice deosebite. Tipul este o noțiune pur sistematică. Stilul este o noțiune în același timp sistematică și istorică. Raportându-ne la diferențierile metodologice pe care le face Rickert, s'ar putea spune că tipul este produsul unei operații de generalizare, pe când stilul al unei lucrări în același timp de generalizare și de individualizare. Stilul este astfel, din punct de vedere metodologic, o noțiune mixtă în care se întrunesc perspectiva istorică cu cea sistematică. Căci el unifică un grup de opere, nu după raportul lor de succesiune, așa cum face istoria în interiorul seriilor sale, ci după similitudinile lor de structură, integrând o noțiune în același timp generală și unică.

Vom defini stilul: unitatea structurii artistice într'un grup de opere raportate la agentul lor, fie acesta artistul individual, națiunea, epoca sau cercul de cultură. Unitatea și originalitatea sunt cele două idei mai particulare care fuzionează în conceptul stilului. Este deci lipsit de stil amestecul de lucruri disparate și neasimilabile, confuzia și anarhia. În acest înțeles putea Nietzsche să extindă noțiunea de stil dela întrebuintarea ei artistică, asupra manifestărilor de cultură ale unui popor, deplângând lipsa de stil a culturii germane din vremea lui, în care i se părea

că se amestecă haotic influențe pornind din punctele cele mai variate ale istoriei³. Lipsită de stil este și unitatea moartă, coeziunea mecanică din care nu ne vorbește o individualitate originală animatoare. « Le style c'est l'homme », spunea Buffon și ar fi putut adăuga că este națiunea, epoca sau cercul de cultură căreia opera îi aparține. Prezența și influența acestor centre, acțiunea lor spirituală și unificatoare o constatăm și prețuim în fenomenul stilului. Când însă originalitatea este simulată sau când centrul spiritual dela care emană opera de artă se manifestă altfel decât în acord cu orientările sale autentice și profunde, atunci înregistrăm și desaprobăm *maniera*. Sunt individualități manierate, poeți și artiști prețioși din toate timpurile, dar și epoci și culturi întregi care suferă de acest viciu, cum s'a imputat de atâtea ori alexandrinismului grec. Manierismul apare mai ales atunci când se produce disocierea și desacordul dintre originalitatea artistului individual și a națiunii, epocii sau culturii care îi înglobează. Sunt astfel manierați artiștii academici, cari mențin norma unei inspirații clasice în mijlocul unor împrejurări care s'au schimbat, oratori creștini cari compun discursuri sacre în stilul lui Cicerone, versificatori moderni, cari compun în formele poeziei persane din veacul al XIII-lea și al XIV-lea, afectând stilul lui Hafis și Sadi, poeți franțuizi în mai toate literaturile naționale, nu numai în literatura română. Adevăratul stil este acela în care se armonizează originalitatea individuală cu aceea a timpului și a societății. Originalitatea individuală este purtată, sprijinită și întărită de aceea a mediului local și a epocii. Nu însă până la punctul în care acestea din urmă devenind mai puternice, prin glasul artistului individual n'am mai auzi decât pe ale lor. Manierați, lipsiți de adevărată originalitate, sunt deci și artiștii cari cedează ușor gustului

timpului și orientărilor culturii lor. Numai armonia acestor factori, dosajul lor delicat și precis întrește adevăratul stil.

b) ARTELE ȘI CLASIFICAREA LOR

Operele de artă concrete și particulare se grupează nu numai în interiorul tipurilor și stilurilor, dar și în acela al artelor. Poezia și mimica, dansul, muzica, arhitectura, desenul, sculptura și pictura sunt noțiuni câștigate din sinteza teoretică a operelor individuale, singurele date efectiv în experiența artistică. Nimeni nu are de-a face în contemplație cu poezia, cu muzica sau cu dansul în genere, ci numai cu opere artistice, pe care printr'un act de mediațiune al spiritului le atribui uneia sau alteia dintre clasele enumerate mai sus. Artele sunt deci construcții teoretice ale spiritului, rezultatul unei operații de clasificare aplicată asupra operelor concrete.

Criteriile acestei clasificări au variat însă în decursul timpului, fără ca unul singur dintre ele să se dovedească suficient. Una din cele mai vechi și mai bine cunoscute clasificări, aceea a lui Lessing, obține conceptul artelor și le clasifică după criteriul mijloacelor de realizare, fluente (cum sunt cuvântul sau sunetul), sau stabile (cum sunt masa, linia, volumul sau culoarea). În acord cu acest criteriu artele sunt succesive (poezia, muzica), sau simultane (arhitectura, desenul, pictura, sculptura). După cum am mai avut prilejul să constatăm în cursul acestei lucrări, clasificarea lui Lessing prezintă însemnate dificultăți psihologice, deoarece orice operă de artă întru cât este contemplată aparține ordinii temporale și este prin urmare succesivă. Pe de altă parte, orice operă întru cât la sfârșitul contemplației se recompune într'un efect de totalitate, este simultană. Dar în afară de aceste greutăți psihologice,

clasificarea lui Lessing, este insuficientă și din punctul de vedere al particularităților de structură ale felurilor de artă. Căci dacă de pildă pictura, împreună cu desenhul, cu sculptura și cu arhitectura, au comun folosința mijloacelor spațiale, ea împarte cu muzica însușirea de a desvolta un anumit element al expresiei și anume tonalitatea sau modulația ei și aparține prin această trăsătură unei alte clase, în care nu intră nici desenhul, nici sculptura, nici arhitectura. Kant a avut mai întâi ideea de a propune o clasificare a artelor, după elementul expresiv pe care fiecare din ele îl desvoltă cu precădere și a face din aceste elemente factorul integrant al felurilor de artă artistice¹. Într-o expresie completă se pot distinge, în adevăr, conținutul intelectual transmis prin *cuvânt*, *gestul* spațial care îl însoțește și *figurează* și *tonalitatea* sau *modulația* care traduce mai cu seamă acompaniamentul lui sentimental. Artele cuvântului sunt pentru Kant poezia și elocința. În grupul artelor gestului sau figurative intră arhitectura, sculptura, pictura ca artă a desenului, arta grădinilor și decorația de toate categoriile. Printre artele tonalității trebuie în fine distinsă muzica și pictura ca artă a coloritului. Oricât de interesantă ar fi clasificarea lui Kant, prin ideile pe care le trezește despre constituția intimă a artelor și printr-o regrupare a lor care pune în lumină afinități mai ascunse între ele, nici ea nu e scutită de orice dificultăți. În adevăr, după cum observă Dessoir, artele mai pot fi integrate și clasificate, după cum întrețin raporturi cu formele reale și provoacă asociații determinate (plastica, pictura, mimica, poezia) sau înfățișează forme ireale și provoacă asociații nedeterminate (arhitectura, muzica)². Astfel, pictura care ca artă a coloritului intra, pentru Kant, în aceeași clasă cu muzica, se asociază acum cu plastica, mimica și poezia; în timp ce arhitectura care se

întrunea cu plastica și desenul se regăsește acum alături de muzică. De altfel Dessoir rămâne până la urmă sceptic față de noul criteriu al raportului cu formele reale. Oare formele reale ale desenului, picturii și sculpturii nu se asociază, prin elementul compozițional al operei, în forme ireale, în acele scheme abstracte despre care am vorbit și noi în paginile consacrate ordonării în artă? Oare poezia prin metrică și rimă nu aparține artelor cu forme ireale? Nu există oare un element arhitectonic în desen, sculptură și pictură? Nu există arhitectură în muzică? Nu există arhitectură și muzică în poezie?³ Întrebările s'ar putea înmulți pentru a scoate mai bine în evidență caracterul instabil și fluent al claselor de artă. Wölfflin, în lucrarea de mai multe ori amintită până acum, a arătat bine în ce constă picturalizarea sculpturii și arhitecturii în trecerea de la Renaștere la Baroc. Dimpotrivă, odată cu arta clasicizantă a lui David și a școalei sale se poate vorbi de o sculpturalizare a picturii. Toate observațiile de până acum ne dovedesc că sintezele teoretice în așa numitele arte rămân totdeauna provizorii, dar păstrează valoarea unui instrument de analiză, întru cât marchează unele particularități structurale ale operelor. Ele au apoi o valoare prin însăși revizuirile succesive pe care le reclamă și care adâncesc neconținutul lucrării de caracterizare structurală a operelor.

Dacă artele se pot cu atâta greutate despărți radical, dacă în realitate ele se ating prin atâtea puncte și fuzionează neconținut unele cu altele, se înțelege cât de firească, dar și cât de puțin nouă, este ideea întrunirii lor. Unificarea artelor a părut totuși ca un program de o mare noutate în romantism, de pildă la un Solger⁴. O idee care mai târziu a devenit baza sistematică a dramei muzicale wagneriene. Asociația dintre poezia dramatică, muzică și dans

este străveche. De asemeni aceea dintre poezie și cânt. Vechea poezie a rapsozilor antici și a trubadurilor medievale nici nu trăia decât în această asociație. De asemeni, arhitectul, sculptorul și pictorul au lucrat totdeauna în colaborare în marile stiluri ale artei, în antichitate, în romanic, în gotic și în Renaștere. Smulse din complexul care le întrunea în toate aceste stiluri, cu ocazia construirii unui templu, a unei catedrale sau a unui palat, arta arhitectului, a sculptorului și a pictorului nu și-au câștigat decât mult mai târziu o relativă independență. Templul grec este un edificiu menit să păstreze statua zeului sau zeiței, un «înveliș pentru simulacrul divin», spune E. Boutmy. Pictura și sculptura romanică și gotică sunt totdeauna gândite în raport cu o suprafață a construcției care trebuie accentuată sau cu un volum care trebuie împlinit, pentru a evita impresia neplăcută a vidului. În Renaștere încă, unele din cele mai importante realizări ale picturii, cum sunt logiile lui Raffaello sau picturile lui Michelangelo în Capela Sixtină, etc., sunt gândite în conexitate cu arhitectura. Dar tot în această epocă, magnificența principiilor și a cardinalilor, apoi a marilor burghezi, solicită dezvoltarea portretului, care vine să ocupe un zid al unei locuințe particulare și de data aceasta fără vechea solidaritate cu idea arhitecturală. Dezvoltarea burgheziei în Nord, cu nevoia de a orna interiorul pe care o provoacă, adâncește acea separare a artelor, care a făcut mai în urmă problemă și nouă ideea întrunirii lor. Dacă însă unificarea artelor este un gând menit să integreze manifestările ei parțiale în totalitatea care i-a asigurat în trecut marile ei realizări, ea trebuie întreprinsă în așa fel încât să recompună în adevăr un efect de totalitate. Unificarea artelor trebuie deci distinsă de acumularea lor, așa cum se întâmplă de atâtea ori în regia modernă care

perpetuează o idee wagneriană rău înțeleasă. O reprezentație de teatru, în care ni se oferă alături de textul dramatic și puțină muzică și costume frumoase și decoruri pitorești, trădează adeseori intenția filistină de a cuceri pe spectator prin mai multe laturi ale sensibilității lui și de a aglomera ornamentele, după principiul grosolan că ceea ce este mai împodobit și mai bogat este și mai frumos. Este firesc atunci ca față de această aglomerare de elemente neînsumate, lipsită de unitate și de stil, să preferăm manifestările mai demne ale așa numitelor arte izolate, adică ale acelor care desvoltă cu puritate una singură din valorile universului artistic.

c) GENURILE ARTISTICE

Încercarea de a stăpâni sistematic domeniul operelor de artă a produs o altă sinteză teoretică în așa numitele *genuri artistice*. Genurile artistice presupun însă ca niște cadre constituite artelor, al căror teritoriu ele îl subîmpart. Problema genurilor artistice ne duce în inima teoriei speciale a artelor și prin urmare peste limitele esteticii generale, căreia îi este consacrată exclusiv lucrarea de față. Dacă totuși ne oprim acum în fața genurilor artistice, este din pricina faptului că odată cu prilejul lor se evidențiază încă odată anumite momente sistematice din constituția artei. Genurile artistice sunt, în adevăr, noțiuni teoretice rezultate din conjugarea noțiunii uneia din arte cu unul din factorii artei în genere: material, valoare eteronomică, unitate estetică. Materialul, valoarea eteronomică și unitatea estetică sunt cei trei factori de integrare a operelor în genuri. Acțiunea lor nu este însă egală în domeniul fiecărei arte în parte. Așa, de pildă, poezia nu folosește decât un singur material, cuvântul, și, prin urmare, din acest

punct de vedere, ea nu cunoaște nicio articulație interioară a regiunii ei. În schimb, sculptura poate folosi marmura, bronzul, lemnul, pământul, porțelanul, etc., diversificându-se în consecință în genul sculpturii în marmură, bronz, lemn, etc. De asemeni există un gen al picturii în ulei, acuarelă, pastel, frescă, tempera, etc. Cunoaștem apoi genul muzicii de coarde și de suflători, al muzicii cântate, etc. În acord cu valoarea eteronomică pe care o realizează, poezia poate fi religioasă, eroică sau socială, etc., tot atâtea genuri care pot reveni cu unele excepții și în domeniul sculpturii sau al picturii, ca d. p. monumentul eroic sau civic, statueta și portretul, pictura istorică și religioasă, etc. Tot astfel, după valoarea ei eteronomică, arhitectura cunoaște genul vilei și al palatelor publice sau particulare, al catedralei, halelor, gării, etc. Muzica distinge apoi între marș, lied, oratoriu, ș. a. m. d. O deosebită importanță prezintă diferențierea în genuri după felurile unificării estetice, active în cadrul diverselor arte. Astfel muzica unifică, fie prin revenirea aceluiași refren, între care se intercalează câte un episod sau divertisment (rondo), fie prin repetirea aceluiași sistem de fraze (antiphonia), fie prin repetirea aceluiași sistem de fraze, urmat de unul diferit (ritmul tripartit codat), fie prin modificări și combinări ale acestor modalități elementare pe care le regăsim în sonata sau simfonia modernă. Genul liric, epic și dramatic reprezintă și ele în poezie moduri felurite ale unificării, în cadrul concis al afectului personal, în interiorul sferii istorice a povestirii sau în cadrul acțiunii dramatice. Dar liricul, epicul și dramaticul reprezintă în poezie și modalități ale clarificării, prin care sporesc în valoarea lor sensibilă anumite aspecte ale realității. Intuiția lirică a lumii o resfrânge ca stare de suflet, pe când cea epică drept succesiune de evenimente, iar cea dramatică drept conflict și luptă de forțe antago-

niste. Prin aceste din urmă genuri și, prin altele asemănătoare, artele particulare se sistematizează după momentele constitutive ale artei în genere. Cum însă acestea se specifică, după cum am văzut, în tipuri, se poate spune că genurile amintite în urmă reprezintă niște tipuri mărginite în sfera uneia sau alteia dintre arte.

Genurile artistice au constituit în clasicism criteriul gustului și uneori al creației artistice. Conformarea la condițiile genurilor, concepute ca niște modele eterne și imuabile ale operelor de artă, era cerută deopotrivă de artiști și de acei cari îi judecau. « Criticul superior, scrie odată Marmontel, trebuie să aibă în imaginația sa tot atâtea modele diferite câte genuri există ». Iar Albert Thibaudet, care îl citează, poate cu drept cuvânt să observe: « Problema genurilor a deținut în critică, până în veacul al XIX-lea, un loc tot atât de considerabil ca problema universalelor în filosofia evului mediu »¹. În veacul al XIX-lea, romanticismul a înfrânt rigiditatea vechilor genuri, socotindu-se liber să le amestece sau chiar să creeze altele noi. « Toate genurile poetice clasice în puritatea lor strictă, scrie odată romanticul Fr. Schlegel, sunt azi ridicule »². Tirada lirică și episodul în dramă au fost printre produsele acestei încălcări de domenii, pentru care un model mai îndepărtat se putea găsi în Shakespeare și în teatrul elisabetan. Dar visul romanticilor mergea mai departe, către ceea ce Schlegel numește odată « poezia universală progresivă », în care toate felurile ei să se întrunească într'un adevărat microcosmos poetic. Restaurația clasică a gustului francez la finele secolului trecut readuce credința în genuri ca niște entități constituite, dar nu eterne și imuabile. Aplicând noul spirit al științelor naturale, un Fr. Brunetière le arată trăind, modificându-se și transformându-se. Celebrele lui prelegeri asupra « Evoluției poeziei lirice în

Franța » aveau astfel prilejul să urmărească cum din oratoria religioasă a veacului al XVII-lea s'a desvoltat treptat meditația lirică a romanticilor. Studii despre evoluția genurilor au apărut numeroase după Brunetière, toate manifestând aceeași poziție intermediară între realismul clasic și nominalismul romantic.

Astăzi ni se pare evident că genurile sunt produse istorice și ca atare capabile să se transforme sau chiar să dispară. Epopeea de pildă este astăzi un gen mort și încercările mai noi ale unui Spitteler de a o învia au rămas deocamdată fără continuatori. Cine mai scrie apoi epistole didactice în felul lui Boileau? Satira s'a refugiat în subso-lurile literaturii. Abia dacă o mai întâlnim din când în când în foile umoristice. Meditația romantică, cu toate înălțimile la care au condus-o odată un Vigny, un Lamartine, un Leopardi, se găsește și ea în mare criză. Și cu toate acestea, din punct de vedere estetic nu este totul absolut irelevant în vechea noțiune a genurilor. Faptul de a folosi un material sau altul, de a întrupa o anumită valoare ete-ronomică sau de a folosi un procedeu determinant al uni-ficării impune unele condiții stabile, peste care nu se poate trece decât cu riscuri estetice foarte mari. Există o legali-tate internă a acuarelei sau frescei, a vilei sau palatului public, a dramei și a romanului, fixată prin însăși viața istorică a artei, care a lămurit la un moment dat chipul cel mai fericit de a întrebuința un material, virtualitățile și afinitățile lui, căile cele mai bune de a atinge un scop extraestetic în artă, unele procedee esențiale în evocarea vieții prin povestire sau prin acțiune scenică. Există fi-rește probleme nedeslegate în artă și în măsura lor genu-urile apar relative și schimbătoare, nu pentru că nu se pot niciodată constitui, dar pentru că se caută. Dela Mairet la Corneille se poate urmări o întreagă desvoltare a tragediei

franceze care dibuește condițiile genului, adaptarea cea mai bună la norma ei internă, până în clipa când « Cidul » pare a o realiza ³. Când după un secol și jumătate nimeni nu mai scrie tragedii, toată lumea este încă de acord că ele nu puteau fi scrise mai bine decât o făcuseră în trecut poeții clasici. Vieța istorică poate astfel elimina un gen, lăsând intacte necesitățile legate de firea lui. Acceptarea genurilor are apoi un rol pozitiv și în creație. Limitările pe care genurile le impun, deopotrivă cu toate obstacolele în artă, au o funcțiune creatoare. Cine sparge și depășește limitele genurilor poate mai ușor să se piardă în nedeter-minarea lipsită de formă. Disciplina genurilor garantează însă rigoarea formală, strictetea compoziției. Apoi în aceste granițe restrânse, imaginația împiedecată să se desfășoare în suprafață, se concentrează și se adâncește.

6. ETERONOMIA ARTEI

Înțelegem ca produsul subordonării unui obiect în sfera valorii estetice, arta ne apare ca o întocmire sustrasă mobilității și variațiilor istorice. Valoarea estetică face în adevăr parte din categoria scopurilor în sine. Intru cât participă la ea, arta nu se leagă cu restul realității nici ca mijloc, nici ca un scop provizoriu și relativ, menit a fi depășit. Am văzut apoi care sunt mijloacele pe care le folosește arta pentru a obține caracterul autotelismului său. Printre momentele constitutive al artei, izolarea, ordonarea, clarificarea și idealizarea ne-au apărut drept acelea capabile de a o sustrage din înlănțuirea aspectelor și evenimentelor în experiența practică și de a o constitui ca o unitate eterocosmică autonomă. Prin acest caracter, arta s'a arătat în toate timpurile drept depozitul gloriei celei mai durabile. *Exegi monumentum aere perennius*, scrie Horațiu despre odele sale. Intocmind unități autonome, scopuri în sine, artiștii s'au socotit adesea drept dispensatorii gloriei, ai gloriei lor proprii și a acelora cu ale căror nume și fapte opera lor se lega. Această aspirație a fost foarte vie și adeseori exprimată de poeții Antichității și ai Renașterii, dar ea n'a dispărut nici mai târziu, ca una care rezultă din răsfrângerea sensului estetic al operei.

Dar în afară de această existență quasi-eternă a operei, rezultată din însușirea ei estetică, ea se leagă cu întreaga

vieță istorică și este supusă mobilității și fluctuațiilor ei prin cuprinsul de valori extraestetice pe care le însumează și le supune unității sale. Pornind dela această constatare, am putut spune și altădată că arta este eternă prin forma ei estetică și vremelnică prin conținutul ei. Prin cea dintâiu, arta durează; prin cel de al doilea, se uzează și îmbătrânește. De sigur, din dorința de a asigura o durată cât mai întinsă operelor lor, atâți artiști moderni au profesat purismul estetic, eliminarea tuturor conținuturilor relative din artă, a tendințelor filosofice sau sociale din literatură, a anecdotei și motivului din pictură, a elementului programatic din muzică. Astfel de aspirații sunt însă destul de noi în artă. În lunga ei dezvoltare, arta a întreținut raporturi strânse cu formele felurite ale vieții istorice și a evoluat cu ea. Chiar apariția artei este un fenomen pentru a cărui producere au conlucrat forțe felurite ale vieții sociale. Este îndreptățit deci a studia producerea și evoluția artei, în raport cu forțele extraestetice cu care vieța ei s'a încrucișat. Odată cu aceasta însă metoda și obiectivul cercetării noastre se schimbă. Până acum ceea ce ne-a preocupat a fost descrierea artei, în însușirile ei generale și în tipurile ei speciale. Ceea ce dorim să înfățișăm acum, folosind rezultatele moderne ale cercetării, sunt condițiile genetice și evolutive ale artei, apoi unele din formele speciale pe care ea le îmbracă odată cu varietatea factorilor care o determină și întru cât o determină. Vom urmări în același timp funcțiunile pe care ea le împlinește în societatea omenească. Deosebirea dintre condiționări și funcțiuni nu este de altfel atât de radicală pe cât se pare. Pentru ilustrarea acestei împrejurări, câteva exemple, anticipate asupra expunerii viitoare, pot să ajungă. Așa de pildă, afirmația că arta s'a dezvoltat din muncă poate fi modificată în forma că munca folosește din practica artei. Nevoia de a

ușura munca va fi condus pe primitiv să găsească muzica. Dar odată aceasta aflată, munca primitivului asociindu-se neconținut cu ea, a găsit un mijloc capabil s'o desvolte și s'o perfecționeze. Condiționările explică apariția artei; funcțiunile lămuresc progresul ei. Același lucru în ce privește legăturile artei cu sexualitatea. Unele interese sexuale vor fi inspirat pe artiștii primitivi. Sexualitatea a devenit însă o funcțiune a artei, după cum o dovedește marele ei rol în afinarea raporturilor etice dintre sexe. Suntem deci îndreptățiți a spune că același factor poate fi privit ca o condiție sau ca o funcțiune după cum îl considerăm din perspectiva cauzală sau finală. Cauzele extraestetice ale artei sunt în același timp și scopurile ei. Arta ne-a preocupat până acum ca fenomen estetic autonom. Propunându-ne de aci înainte să cercetăm condițiile care au promovat-o și funcțiunile pe care le împlinește, ne oprim în fața eteronomiei artei.

a) VALOAREA BIOLOGICĂ ȘI SEXUALĂ A ARTEI

Studiind motivele artei primitive și factorii cari sprijină dezvoltarea ei în societățile omenești este necesar a stabili din capul locului că nu fiecare din aceștia au un caracter extraestetic. Acțiunea de a prelucra obiecte materiale în scopul de a le da o organizare expresivă și o unitate, adică tocmai activitatea artistică, decurge dintr'un impuls primitiv al sufletului, care n'are nevoie de invocarea altor condiții pentru a ne explica apariția lui. Omul este în mod natural artist. Am arătat și în altă parte că aspirația omului către unitate se satisface pe diferite căi. Arta este una din acestea. Dar dacă trebuie să recunoaștem un instinct artistic primitiv, este tot atât de necesar a adăuga că instinctul acesta primește întăriri și

este solicitat a se desvolta prin niște condiții care n'au nimic estetic în ele.

Condițiile despre care trebuie să ne ocupăm acum sunt mai întâi de ordin biologic. Conexitatea dintre artă și viața biologică a fost afirmată mai întâi în lăuntru al celei teorii a artei ca joc, al cărei răsunet a fost mare la sfârșitul veacului trecut. Se cunoaște contribuția lui Spencer în această privință. Pentru Spencer, animalele superioare nutrindu-se mai bine, bucurându-se apoi de o organizație mai complexă și mai variată, care le permite să mențină în repaus unele funcțiuni, în timp ce pe celelalte le exercită, ajung cu ușurință la un excedent de energie, pe care trebuie neapărat să-l cheltuiască. Risipa energiei astfel acumulate se face imitând actele serioase ale vieții. Așa pare jocul sub toate varietățile lui, printre care trebuie să numărăm și activitatea artistică. Ipoteza lui Spencer valora atât pentru explicarea artei în evoluția individuală cât și a speței. Dansul-pantomimă al primitivului în care sunt imitate muncile câmpului, vânătoarea sau războiul, putea fi citat ca un exemplu menit să confirme teoria lui Spencer. Vom vedea că acestor aspecte ale artei primitive li se pot da și alte explicații decât aceea biologică a cheltuirii energiilor acumulate pe căile comode ale imitației. O greutate care se ivește însă în tot cazul și de pe acum în calea ipotezei spenceriene, este aceea că nu toate activitățile artistice ale primitivului iau forma imitației. Alături de artele care întrețin o relație cu formele reale, primitivul cunoaște și arte de forme ireale, cum ar fi muzica sau decorația fixă și mobilă a propriului corp, apoi decorația unor obiecte străine. Este meritul lui K. Groos de a fi cuprins și explicația acestor activități artistice prin teoria sa cu privire la artă ca joc. În adevăr, pentru Groos jocul nu este numai cheltuiala unui prisos

de energie, o « activitate desinteresată ». În joc par a se exercita mai de grabă instincte utile și necesare vieții. Ipoteza pur mecanicistă a lui Spencer este înlocuită cu una finalistă. Pe aceste noi baze, jocul dobândește un loc mai precis și mai larg în economia biologică a vieții. Omul pare a se juca nu numai întru cât acumulează forțe, dar și întru cât se pregătește pentru temele serioase ale existenței. În rândul jocurilor astfel înțelese, distinge Groos pe acela al exercițiilor experimentative în legătură cu felurile aparate motrice și sensoriale, răspunzătoare în mod special de apariția artelor în societățile primitive. Din manipularea în joc a unor materiale plastice, cum ar fi pământul sau ceara, trebuie să fi apărut sculptura; după cum din plăcerea auditivei și din manipularea obiectelor sonore, este de presupus că au apărut muzica și instrumentele muzicale. Sculptând și desemnând, cântând și făcând să răsunе obiecte sonore, exercitându-se cu alte cuvinte artistic, ajungea primitivul la deprinderi de dexteritate și la o finețe a percepției, capabile a fi folosite mai târziu în activitățile de interes practic ale vieții. Evident, ipoteza lui Groos, ca toate cele care se referă la stadii întrecute din evoluția omenirii, este greu controlabilă¹. O confirmare a acestei ipoteze vine din observarea locului pe care îl ocupă jocul artistic în existența copilului. Copilul-artist este o apariție cu mult mai frecventă decât adultul-artist. Cu mult înainte de specializarea și stabilirea aptitudinilor sale, copilul probează în joc virtualitățile pe care le posedă și această liberă activitate a facultăților sale, din care numai unele vor fi dezvoltate și folosite, ia forma activității artistice. « Copilul se transformă și transformă, scrie P. A. Lascaris. Imitând, el se descoperă pe sine și încearcă în mod inconștient să-și caute forma »². Tot astfel primitivul, cu mult înainte de a cunoaște agricultura și olăritul,

practica artelor. Omul paleoliticului care nu se sluzea decât de unelte cioplite grosolan în piatră și de oase, manifesta totuși o măiestrie artistică uimitoare, după cum o dovedesc atâtea din operele sale de artă, desemnuri și picturi murale, găsite în grottele din Spania nordică și Franța de Sud, etc. Comparate între ele, tehnica și arta acestui timp dovedesc că pe când cea dintâi era o achiziție recentă, cea din urmă trebuie să fi avut un lung trecut în urma ei. Evoluția tehnică a omenirii trebuie să fi fost anticipată de o lungă evoluție artistică. Artistul este mai vechiu decât homo faber. În practica artelor par a se fi educat deprinderile tehnice ale omului și cu mult înainte ca forțele sale să se fi aplicat la rezolvirea unor teme utilitare de viață, ele s'au exercitat artistic și liber.

Dar despre funcțiunea biologică a artei se susține nu numai că formează și dezvoltă însușirile necesare vieții, dar și că ea joacă un anumit rol în organizarea raporturilor dintre sexe. Darwin arătase în adevăr că frumusețea plantelor și animalelor este un instrument al selecției sexuale. Pentru a evita degenerarea spețelor prin autofecundare, geniul obscur al naturii înzestrează plantele cu flori frumoase, menite să atragă prin formele și colorile lor insectele care transportă polenul. Aceeași funcție biologică par a avea podoabele animalelor (appendice decorative, colori frumoase, jocuri și manevre seducătoare, cântece, etc.), cu atât mai mult cu cât ele sunt totdeauna ale masculilor care urmează pe această cale să se impună atenției femelelor. Se știe care a fost lunga discuție provocată de această ipoteză a *Descendenței Spețelor*. Un Wallace a observat că așa numitele caractere secundare estetice trebuiesc explicate ca niște rezultate mecanice ale unui exces de vigoare, influențând asupra structurii și conduitei. Femela nu poate selecta decât după gradul de vigoare al masculului și pre-

țuirea sa nu poate fi estetică, ci biologică, deși alegerea după gradul vigoarei poate coincide cu o selectare implicită după însușirea estetică³.

În tot cazul, dacă ipoteza lui Darwin ar fi fost ade-vărată, ea ar fi trebuit să primească o confirmare și din examinarea artei primitive. Se întâmplă însă că, după cum observă E. Grosse, arta primitivă nu pare a juca niciun rol sexual. Poezia primitivilor nu vorbește niciodată despre raportul sexelor și nici cântecele lor nu manifestă vreo funcțiune în acest sens. Poezia și muzica primitivă nu sunt niciodată erotice. Nici ipoteza darwinistă, în felul în care a modificat-o Wallace, nu este mai bine confirmată de examinarea faptelor. Frumusețea pe care o prețuiesc primitivii în femeile lor, nu este niciodată a unei vigori și armonii capabile să asigure reproducerea în bune condiții. În această privință K. Groos a observat cu multă dreptate că ceea ce prețuiește primitivul ca frumos în femeie, constă mai degrabă într-o deformare a tipului uman specific, prin raderea și smulgerea părului, a genelor și sprâncenelor, prin comprimarea craniului și a picioarelor, prin străpungerea urechilor, a nasului și buzelor, prin mutilarea sânelor și prin lungirea urechilor, care la unele frumuseți primitive, ajung cu lobul la nivelul umerilor. Ideea frumuseții ca instrument al selecției sexuale nu este mai bine confirmată nici de observația că dacă se poate vorbi despre o activitate estetică a animalelor, ea constă dintr-o împodobire a locuințelor, nu a corpului și că dacă evoluția ontogenetică reproduce pe aceea filogenetică, este caracteristic faptul că copilul este mai întâi sensibil la frumusețea obiectelor și numai mult mai târziu la aceea a corpului omenesc⁴. Tot astfel, dacă sculptura primitivă reprezintă aproape cu exclusivitate pe femeie, iar nu pe bărbat, lucrul pare să rezulte, după cum observă W. De-

onna, din dorința bărbaților, singurii meșteri ai timpului, de a se sustrage acțiunii magiei simpatice, abandonând numai pe femei influenței ei nefaste. Mai multă valoare sexuală are în arta primitivă decorația, care se aplică totuși în primul rând altor părți ale corpului și numai în rândul al doilea organelor genitale, de sigur pentru a potența imaginația erotică, dar și pentru a feri aceste organe de « privirea rea », încărcată cu proprietăți magice primejdioase⁵. În sfârșit, cu privire la dans s'a observat de asemeni că dacă în triburile primitive practica acestei arte are uneori funcțiunea de a apropia sexele, această funcțiune nu este totuși indisolubil legată de exercițiul ei, de vreme ce există dansuri primitive care nu sunt executate decât în ceremonii dela care femeile sunt excluse. Toate aceste fapte ne permit a conchide că dacă arta primitivă are o anumită valoare sexuală, ea nu este totuși atât de puternică și întinsă după cum ipoteza darwinistă ne-ar fi îndreptățit să credem. Valoarea sexuală a artei aparține deci mai mult decât trecutului artei, dezvoltării ei ulterioare și prezentului ei. Căci nu este nicio îndoială că arta societăților noastre acordă un loc întins temelor erotice și că, prin această însușire, ea a alcătuit unul din forurile în care s'a cultivat mai mult sensibilitatea erotică a omului modern. Istoricului Seignobos i se atribue exclamația făcută odată în timpul uneia din prelegerile sale: « l'amour, cette invention du XII-e siècle! », de sigur în legătură cu literatura cavalerască a evului mediu în care s'a creat forma iubirii moderne și etica ei. Cum s'a produs morala europeanului cult de azi și ce loc ocupă femeia în sistemul ei, cum s'au produs prescripțiile, interdicțiile și libertățile care o privesc, sunt niște întrebări al căror răspuns complet n'ar putea să fie dat, dacă nu s'ar ține seama și de influența artiștilor.

Cercetarea are deci să răspundă și la problema relativă la locul pe care sexualitatea îl ocupă în toate manifestările artistice ale popoarelor culte, precumpănită dacă îl comparăm cu acela pe care îl deține în arta primitivilor. Însemnătatea în creștere a sexualității în artă mi se pare a proveni din trei condiții felurite. Mai întâi, din progresul pe care l-a obținut în conștiința autonomiei ei. Artă primitivă este într-o măsură covârșitoare impregnată de intenții sociale. După cum vom avea prilejul să constatăm și mai târziu, arta primitivă lucrează în sensul întăririi grupului social, a coerenței lui intime, cu o forță pe care practica ei în societățile noastre nu ne permite s'o bănuim. Diminuată mai târziu în funcțiunea ei socială și mărginită la expresia și cultura sentimentelor individuale, a fost firesc ca arta să aleagă printre acestea pe acela care posedă o intensitate mai mare și să lege o alianță puternică cu el. Este neîndoios însă că sentimentele grefate pe instinctul sexual sunt printre cele mai intense. Erotismul artei culte provine deci din locul care i-a fost indicat în interiorul sufletului individual și dintr-o mai justă adaptare la scopurile care în aceste condiții îi revin. În al doilea rând, arta este chemată să joace față de instinctul sexual un rol pe care nu este singură să-l îndeplinească față de alte instincte ale omului. După cum a observat cu multă subtilitate Charles Lalo, feluritele instincte ale omului găsesc în viața socială mijloace de a se exercita, chiar în afară de instituțiile pe care le-a organizat, fără nicio primejdie pentru societate. Luxul eliberează și desvoltă apetiturile economice ale omului, sporturile împlinesc același rol față de nevoile noastre de activitate, jocurile ingenioase față de trebuințele spiritului nostru, nenumăratele împrejurări ale vieții moderne față de aspirațiile de a se exercita ale sensibilității. În niciuna din aceste împrejurări,

jocul liber cu instinctele și facultățile noastre nu atrage după sine vreo periclitare a ordinii stabilite în societate. Există un singur instinct, a cărui liberă exercitare în afară de cadrele lui instituite, ar deveni primejdioasă. Acesta este instinctul sexual. Singura lui formă regulată de manifestare este aceea care are loc în cadrele familiei. Orice depășire a acestor cadre devine o desordine de care soliditatea internă a societății se resimte. În aceste împrejurări apare arta, pentru a oferi sexualității un domeniu de eliberare, care să nu se întovărășească cu neajunsuri pentru societate. Și de fapt, formele erotice mai deseori reprezentate de artă sunt cele neregulate. « Într-o societate poligamă ca aceea a țărilor musulmane, scrie Lalo, așa cum o întrevădem de pildă în « O mie și una de nopți », obiectul normal al imaginației poetice nu este pluralitatea soțiilor legale, ci iubirea în afară de harem: amorul *illegal*. S'ar putea chiar spune că într-o țară cu poligamie legitimă, luxul și poezia iubirii este fidelitatea, iubirea exclusivă, amorul idealizat al unei singure femei și disprețul paradoxal al tuturor celorlalte în mijlocul ispitelor oferite și îngăduite. În opera lui Goethe, « Werther » și « Faust » sau chiar « Elegiile romane » se găsesc, fiecare în felul său, în desăvârșită tradiție estetică; în timp ce « Hermann și Dorothea », constituind un tratat epic al iubirii conjugale, este o operă excepțională, izbitoare, ratată. Artă încă primitivă a lui Homer, altfel atât de puțin erotică, poate să picteze iubirile vinovate ale lui Paris și Elenei sau luptele pretendenților în jurul Penelopei; dar se oprește să descrie căsnicia regulată a lui Agamemnon sau Ulysse »⁷. S'a spus despre artă că este « amorală ». Lalo observă însă că s'ar cuveni a se afirma despre ea că este mai degrabă « afamilială ».

În sfârșit, jocul artistic cu sentimentele altoite pe instinctul sexual a avut adeseori și funcțiunea de a anticipa

sau de a însoți reformele etice sexuale în curs. Mai cu seamă poezia erotică, în forma ei lirică, epică sau dramatică, a lucrat ca o mare putere civilizatoare în stabilirea raporturilor sociale dintre femeie și bărbat. Fără îndoială, că în înălțarea și eliberarea femeii din situația cu totul subordonată în care o menținea organizarea patriarhală a familiei medievale, lirica evului mediu va fi avut rolul ei. Lirica antichității n'a știut să-și împlinească această misiune. Amorul cântat de ea rămâne numai carnal și femeia în cadrul ei este cel mult obiectul dorinței, nu al iubirii. Abia dacă bizara iubire greacă a efebului a produs accente mai spirituale în dialogurile lui Platon. A trebuit să intervină marea forță istorică a creștinismului, pentru ca sub semnul adorației Fecioarei, femeia să fie înfățișată cu fervoare de lirica nouilor popoare ale Europei și ca, pe această cale, reforma etică a relațiilor dintre ea și bărbat să-și găsească un adjuvant. Dar și mai târziu, înfățișând-o ca obiectul prețios al unor sentimente intense, poezia erotică a conferit femeii un loc în viața bărbatului care, chiar în acest chip, devenea mai important. Este sigur că într-o societate lipsită cu totul de poezie sau de artă erotică în genere, raportul sexelor ar rămâne primitiv și brutal și femeia ar fi sortită unei situații de iremediabilă inferioritate. Prin artă, sentimentul erotic se spiritualizează și raporturile dintre sexe care se desvoltă din el devin mai delicate. Situația socială a femeii n'are decât să câștige din această transformare. Când însă femeia este înfățișată nu ca obiectul iubirii, ci al unor reprezentări obscene, în care se exprimă o dorință sălbatecă și nestăpânită, arta nu secundează mișcarea de eliberare și înălțare etică a femeii, ci contribuie mai degrabă la înjosirea ei, deopotrivă cu a bărbatului. Ceea ce conține reprobabil o artă obscenă, este reflexul pe care ea îl primește despre acel raport dintre

sexe, în care bărbatul și femeia își apar unul altuia ca niște unelte ale plăcerii. Considerația socială a femeii nu poate crește pe această cale. Artă pornografică pornește totdeauna dintr-o atitudine misogină, dintr'un adânc dispreț pentru femeie, care nu mai poate vedea în ea obiectul demn al unei asociații de ființe autonome și egale. Greșeala comisă cu ocazia sancționării raportului dintre sexualitate și artă stă în confuzia adeseori făcută între artă erotică și aceea obscenă. Aceasta este, după cum îmi pare, confuzia «vertuismului», caracterizat într-o mică scriere renumită de sociologul Vilfredo Pareto, al acelui curent de opinie, foarte răspândit în tot decursul veacului al XIX-lea și care făcea pe ministrul italian Luzzatti să oprească reproducerile după statua Paolinei Borghese de Canova sau după «Amorul sacru și profan» al lui Tizian. Același curent îndemna cenzura lui Napoleon al III-lea să interzică «Doamna cu camelii» a lui Al. Dumas-fiul și determina tribunalul de Sena să urmărească pe Flaubert și Baudelaire. «Vertuismul» arată Pareto, n'a fost niciodată atitudinea societăților în momentele lor de vitalitate⁸. Dar despre vertuism se mai pot adăuga și alte considerații, trecute cu vederea de Pareto. Prin confuzia pe care o menține între iubire și obscenitate, vertuismul dovedește reaua idee pe care o are despre orice modalitate a iubirii, imposibilitatea lui de a se înălța la formele ei spirituale și demne. Când nu este o ridiculă ipocrizie, vertuismul maschează o inhibiție, o oprire în evoluția normală. Din punct de vedere individual, repulsia eroticului este actul, unei conștiințe retrograde, care n'a ajuns încă să ia o cunoștință limpede de instinctele sale, pentru a le putea conduce și stăpâni. Groaza de erotic este adesea numai forma disimulată a puterii obscure pe care instinctul sexual o are în noi. Din punct de vedere social, această

groază este semnul unei regresii sociale la stadiul în care femeia era ființa inferioară și impură, exclusă din asociația bărbaților. Am arătat mai sus ce rol poate fi recunoscut artiștilor și mai cu seamă poezilor în mișcarea de depășire a acestei situații. Dar față de achizițiile civilizației, arta pornografică reprezintă un nou moment de regresie arhaică și de primitivism psihic. Acțiunea ei se orientează în cazul acesta în contra dezvoltării și intereselor societăților noastre, meritând a fi judecată în consecință.

TEORIA PSIHANALITICĂ A ARTEI

În legătură cu valoarea și condiționările sexuale ale artei, o interesantă teorie este aceea a psihanalizei, elaborată de S. Freud¹ și de Otto Rank², căruia îi datorim cea dintâi teorie psihanalitică a artei. Să examinăm afirmațiile principale ale acestei construcții teoretice și dificultățile pe care ea le implică. Odată cu diferențierea instinctelor după funcțiunea de reproducere proprie celor două sexe, ne spune Rank, tendințele devenite «perverse», tocmai din pricină că au rămas în urma acestei diferențieri, întâmpină cenzura culturii și caută un nou mod de activitate. Ele se sublimază, adică se transformă cât privește conținutul lor conștient, pentru a se putea elibera fără primejdie. Activitatea artistică este una din manifestările acestei sublimări, alături de vis și de nevroză, dar atât de departe împinsă, încât numai cu greutate se poate recunoaște originea ei. Visul împlinea singur la început această funcțiune eliberatorie. Când însă intensitatea instinctelor diminuează, un nou mijloc apără pentru a elibera restul de energie instinctivă. Acest mijloc nou este mitul, despre care se poate spune în adevăr că este visul

colectiv al societăților primitive. Arta apare în același timp și formele ei primitive sunt tot colective. Aproximarea dintre artă și vis — spune Rank — este străveche, dar numai psihanaliza modernă poate s'o justifice. Părăsind mai departe considerațiile genetice, Rank ni-l prezintă pe artist ca pe un individ al cărui suflet este esențialmente dramatic. Instinctele se combat în sufletul său și sublimarea care rezultă este creația artistică, în care indivizii comuni găsesc la rândul lor un mijloc de eliberare pentru propriile lor conflicte: cultivarea artei este pentru aceștia din urmă o adevărată metodă psihoterapeutică. Teoria creației se completează astfel cu o teorie a emoției artistice. Iată însă că printre artiști, Rank trece și pe filosofi ca și pe întemeietorii de religii. Și filosoful își obiectivează suferința³, după cum întemeietorul de religii se eliberează de conflictele sale, asimilându-și întreaga suferință a lumii, pe care dorește s'o răscumpere. Dar în timp ce neuroticul găsește în sublimarea care constituie maladia sa o cale de izolare din mijlocul lumii, opera artiștilor propriu zisă, apoi a filosofilor și a profeților se adresează oamenilor și se constituie ca un centru de grupare omenească. Între aceste trei persoane de altfel se mai introduce o deosebire. «Religia», scrie Rank, este într-o anumită măsură o cură psihoterapeutică a masselor, pe care poporul a găsit-o pentru propria sa vindecare, întocmai după cum arta, inclusiv filosofia, este o cură practică de un singur individ și anume mai întâi pentru sine și apoi pentru un număr mărginit de tovarăși de suferință, a căror constituție psihică alcătuiește cadrul constituției psihice a artistului». Cura neuroticului trebuie individualizată dela caz la caz, aceea a profeților este generală. Între aceste extreme stă eliberarea prin artă și filosofie. După sfera respectivă a acestor trei mijloace, variază și prețuirea pe care le-o

acordăm. Nevroza este privită ca o stare inferioară. Artă și filosofia o considerăm apoi mai prejos decât religia. Revine astfel în această gradație una din problemele pe care idealismul filosofic și le pune, când cu Schelling, cu Hegel, cu Vischer, ș. a., căuta să stabilească treapta relativă pe care arta, religia, filosofia, o ocupă în procesul de obiectivare a spiritului absolut.

Ce devine între acestea frumoasa asemănare pe care o stabilea Schopenhauer între geniu și copil, comuna lor nevinovăție și înțelepciune? Acest romantic și ademenitor tablou este menit oare să devină neverosimil, după ce psihanaliza și-a spus cuvântul? Lucru ciudat, apropierea dintre genialitate și copilărie, psihanaliza o menține, dar pentru alte motive decât acele ale lui Schopenhauer, căci vederile unui Freud și-au găsit principalul lor titlu de nou-tate, în aceea că acordă copilului o viață sexuală, pe care psihologia mai veche nu o recunoaște. Ocupându-se cu psihologia fantaziei, Freud observă că ea nu desfășoară nicăieri o activitate mai intensă decât la persoanele care suferă de o nemulțumire oarecare. «Trebuie să spunem, scrie Freud, că fericitul nu fantazează niciodată, ci numai nemulțumitul. Dorințele neîmplinite sunt forțele motoare ale fantaziilor și fiecare fantazie particulară este împlinirea unei dorințe, o corectare a realității nesatisfăcătoare»⁴. Aceste dorințe sunt sau de natură erotică sau răspund nevoii de putere și înălțare a eului propriu. Ele există uneori în același complex, căci dacă fantastul se dorește puternic și pururi încoronat de succes, el speră în felul acesta să-și apropie mai bine și obiectul aspirației sale erotice. Iată o împrejurare particulară care verifică aceste vederi. Să ne închipuim o oarecare stare de fapt care trezește o puternică dorință a unui individ; aceasta rechiamă în amintire una din împrejurările copilăriei în

care dorința respectivă a fost realizată. Cu un astfel de material construiește individul o situație pe care o proiectează în viitor, una din acele fantazii, printre care opera de artă nu este decât un caz particular. Eroul simpatic al romanelor de aventuri, al cărui merit și miraculos noroc nu se desmint niciodată, trebuie considerat ca o hipostază a eului poetului, a năzuinții sale către putere și fericire. Personajele «bune» sunt cele care ajută personajului principal în întreprinderile sale, pe când cele «rele» sunt «dușmanii și concurenții eului devenit erou». Există firește și o literatură de un nivel mai înalt, în care caracterul tendențios al eului apetent iese mai puțin la iveală. Este cazul acelor romane psihologice în care poetul își despică eul său în mai multe euri parțiale, potrivit multiplicității de tendințe care se desfășoară în interiorul său, le întrupează într-o serie de eroi care se sprijină sau se combat și obține astfel o personificare a conflictelor din care este alcătuită viața sa sufletească.

Analogia dintre fantaziile poetului și acele ale fantastului, se izbește însă de o dificultate, căci pe când cele dintâi se fac cunoscute unui cerc cât mai larg, cele din urmă sunt tainice, excesul sentimentului de sine întovărășindu-se cu conștiința că dacă nu l-am ascunde, el s'ar izbi neconținut de eul deopotrivă de excesiv al semenilor noștri. Mijloacele prin care poetul reușește să suprimе obstacolele care îngădesc de obicei comunicarea fantaziilor sale, constituiesc întreaga sa *ars poetica*. Ele constau mai întâi într-o atenuare a caracterului egoist ale fantaziilor sale prin modificări și învăluiri, apoi în seducția pe care o exercită însușirile estetice formale ale operei. Emoția estetică propriu zisă este prin urmare un fel de *plăcere anticipativă* (Vorlust), care ne conduce către satisfacția mai largă a poeziei, aceea care constă din folosirea prilejului

de a trăi propriile noastre fantazii, fără să ne învinuim nicio clipă și de a ne elibera astfel de încordarea care poate domni în sufletele noastre. Intr'o întreagă serie de studii, Freud și discipolii săi au încercat să aplice aceste vederi la cazul unor poeți și artiști plastici, căutând să deslușească în fantaziile lor, urmele experiențelor sexuale ale copiilor cari au fost odată. Se înțelege că o discuție a tuturor acestor memorii, ne-ar conduce să examinăm însăși bazele psihanalizei, ceea ce ar întrece cu mult limitele pe care acest capitol și le-a fixat. Pentru cazul special al aplicației ei în estetică, unele obiecții principiale pot fi însă făcute chiar aci.

Mai întâi, dacă este adevărat că arta nu e decât produsul unor instincte devenite mai slabe, este de presupus un moment în viața societăților și a indivizilor, când ea n'ar fi apărut încă. Această situație în timp este un punct anume exprimat în teoria lui Rank. După acest autor, visul a anticipat arta și arta n'a apărut decât atunci când intensitatea instinctelor a diminuat în suficientă măsură, pentru ca ele să se poată elibera și prin mijlocul colectiv al artei. Acestei judecăți pur teoretice îi lipsește însă confirmarea faptelor pe care etnografia ni le pune la îndemână. Nu s'a putut face până acum dovada că ar exista societăți primitive în care funcțiunea artistică să fie necunoscută. Mult admiratele picturi murale găsite la Altamira (în Nordul Spaniei), datând din paleolitic și arta din Benin (Africa), unde o foarte somptuoasă cultură artistică co-exista nu de multă vreme cu teribile moravuri canibalice, dovedesc mai de grabă că arta apare odată cu viața socială și că nu o părăsește niciodată. Dacă ne întrebăm acum care este momentul în care arta apare în viața individuală, răspunsul este că o găsim foarte de timpuriu. Expoziția de artă infantilă dela Mannheim conținea deseneuri

datorite unor copii de trei ani. Dar fenomenul artei infantile este de-a-dreptul inexplicabil în teoria psihanalitică. Niște copii atât de fragezi, ignorând încă feluritele cenzuri ale civilizației, care ajung totuși să sublimeze pornirile lor, iată în adevăr o situație greu de închipuit. Să adăugăm însă că teoria psihanalitică nici n'a putut prevedea cazul artei infantile, pentru că singura fantazie artistică despre care vorbește Freud este aceea a adultului, pe care am văzut-o alimentându-se, dacă nu din spiritul copilăriei, așa cum credea Schopenhauer, cel puțin din materia ei de amintiri.

Dar și alte greutăți se mai ivesc în calea explicației psihanalitice a artei. Arta, ni se spune, este produsul unei sublimări. Aceluiași proces i se datoresc însă visul și nevroza. Prin artă, apoi, Rank înțelege nu numai arta propriu zisă, dar și filosofia deopotrivă cu religia. Nu cumva atunci procesul sublimării, capabil să explice fenomene morale atât de diferite, devine insuficient pentru a lămuri cazul special al artei? Iată o întrebare care se impune și care pare a cere un răspuns negativ. Dificultatea care rezultă din generalizarea explicației prin sublimare a fost remarcată de psihanaliști și una din principalele lor preocupări stă în încercarea de a preciza caracterele sublimării în artă și în celelalte fenomene corelative. Așa, de pildă, Rank a făcut să intervină sublimarea artistică numai în momentele când instinctele au devenit mai slabe. Numai în acest moment mijlocul impersonal al artei a putut deschiide o supapă de siguranță unor tendințe care, atâta vreme cât se găsesc la un grad de intensitate superioară, au nevoie, pentru a se elibera, de alte căi mai intime și mai adaptate la cazul propriu. Visul este o astfel de cale. Exercițiul artei suprimă însă visul din psihologia ome-nească? Ce a putut apoi produce această slăbire a instinctelor? În ce moment această slăbire s'a produs? Momentul

slăbirii instinctelor este numai postulat de Rank, nu și precizat sau făcut plauzibil. Dacă apoi instinctele au slăbit în decursul timpului, numărul și forța cenzurilor nu a crescut și ele și prin urmare caracterul conflictual al vieții sufletești nu s'a accentuat treptat? Suntem înclinați a crede că un civilizat este un suflet cu mult mai problematic decât un primitiv. Dar iată atâtea întrebări pe care nu și le pune nici Freud. În studiul pe care i l-a consacrat lui Leonardo da Vinci îl vedem în adevăr postulând trei tipuri de sublimare a ceea ce el numește «investigația sexuală a copilului» și anume nevroza, obsesia și curiozitatea intelectuală, căreia Leonardo și-ar datora geniul său⁶. Interesul distincției dintre aceste trei tipuri ar fi evident dacă pe această cale s'ar ajunge la o caracterizare mai strânsă a sublimării artistice. Este limpede însă că așa numitei «curiozități intelectuale», Leonardo nu-și putea datora decât aptitudinea sa pentru cercetarea științifică, nu și geniul său artistic, creator de frumoase aparențe. Peste actul intelectual al unei simple postulări, nici Freud n'a reușit să dea mai mult și anume ceea ce trebuia, o caracterizare mai strânsă a condițiilor în care sublimarea artistică se produce.

A încercat în schimb o definiție a emoției estetice ca o plăcere anticipativă (Vorlust). Plăcerea rezultând din eliberarea unor tendințe multă vreme comprimate, arta ocazionând-o deopotrivă cu oricare din varietățile eliberării, trebuia găsit un element pe care să-l aibă pe seama sa. Acest element original este în artă «plăcerea anticipativă», seducția rezultând din factorul estetic al formei și care ne cucerește pentru a ne îndruma către cealaltă plăcere, a eliberării, care este mai profundă și mai bogată. Iată însă o întrebuintare nepotrivită de termeni. Noțiunea «plăcerii anticipative» a elaborat-o Freud cu ocazia psi-

hologiei sexuale și în teoriile pe care le-a consacrat explicației comicului verbal⁷. Pentru a rămâne la aceasta din urmă, «plăcerea anticipativă» constă dintr'o încordare, pe care n'o resimțim însă dureroasă, ci ca o senzație agreabilă care anticipează satisfacția mai mare pe care o produce destinderea semnificației în sfârșit deslușite a cuvântului de spirit. În acest caz însă plăcerea anticipativă întreține o relație intimă cu plăcerea finală, cea din urmă se dezvoltă organic din cea dintâi și în unitatea aceluiași proces; pe când în cazul satisfacției artistice, ele decurg din două izvoare eterogene, plăcerea anticipativă din frumusețea estetică a formei, iar plăcerea finală din liberarea tendințelor comprimate. Caracterizarea încântării artistice s'a făcut astfel prin introducerea unui element nou, care nu încapă bine în planul psihanalizei.

Dar mai este ceva. Dacă arta ar fi totdeauna produsul unei sublimări, ea ar trebui să aibă numai un conținut sexual latent, dar niciodată un astfel de conținut manifest. Creațiunile artei ar fi simbolurile unei sexualități comprimate, dar nu traduceri ei directe și netransfigurate cum în realitate se întâmplă atât de des. De fapt, psihanaliza nu cercetează niciodată arta care are un conținut sexual aparent, ci numai unul care nu se manifestă decât în chip simbolic. Această din urmă dificultate i s'a părut acum în urmă atât de importantă lui Ch. Lalo, încât renunțând la cercetarea substratului sexual sublimat al operei de artă, și-a propus, după cum am văzut, să studieze numai erotismul ei manifest, care fără îndoială că joacă în toate manifestările artei la popoarele culte un rol care nu poate fi trecut cu vederea.

S'ar spune că ori decâte ori problema iubirii a fost desbătută în estetica modernă, singura iubire despre care s'a vorbit a fost una turbure, reprimată sau violentă și

antisocială. Istoria doctrinelor de estetică prezintă însă pentru noi acest interes că ea conține și o caracterizare, de cele mai multe ori nemărturisită sau chiar neștiută, a unor exemple artistice contemporane. Dacă prin urmare iubirea intră cu rolul arătat în teoria psihanalitică a artei sau în alte teorii dezvoltate în marginea ei, lucrul se datorește faptului că ele au avut în față modelele artistice ale romantismului și neoromantismului modern. Este curioasă împrejurarea că această stare de lucruri a fost observată chiar de către unii dintre cercetătorii psihanalitici, cum este Eckart von Sydow. Criticând concepția lui Rank, E. von Sydow scrie: Una din caracteristicile derivării psihanalitice a artei este că e «adaptată unui tip particular al artistului: tipului romantic. Puterea de creație a romanticului este trezită în realitate de dorințe și privațiuni dureroase»⁸. Având în față un model romantic, se explică, spune Sydow, că Rank (dar împreună cu el și alți cercetători psihanalitici) n'au dat o suficientă înțelegere explicațiilor relative și la elementul estetic-formal: romantismul preferă în adevăr conținutul pasional. O reîmprospătare a cercetării moderne prin sentimentul unei arte clasice, în care iubirea ia forme mai bine luminate de conștiință, ar putea arăta ce este parțial în contribuția psihanalitică în estetică, în vreme ce simpla examinare logică arată câte ipoteze grăbite și greu de susținut se găsesc în ea.

b) ARTĂ ȘI MUNCĂ

Încercând să stabilem locul artei între tehnică și natură, am arătat că arta poate fi considerată ca un produs tehnic, întru cât reprezintă rezultatul unei acțiuni finaliste a spiritului omenesc. Întru cât însă se constituie ca un organism

autonom, cu scopul în sine însuși, arta are ceva din unitatea internă și indiferența naturii. Considerată ca produs tehnic, este firesc ca arta să fie determinată de condițiile generale ale muncii omenesti și dezvoltarea ei să se încrucișeze neconținut cu a muncii. Către sfârșitul veacului trecut, economistul german K. Bücher a încercat chiar să explice apariția artelor, cel puțin a artelor muzice, din efortul primitivului de a-și organiza munca sa¹. În lucrarea sa, Bücher pornește dela constatarea dificultății primitivului de a îndeplini o muncă mai susținută. Ofensa unei trândăvii iremediabile, primitivul n'o merită însă, pentru că toate produsele mâinilor sale sunt atât de minuțios lucrate și împodobite, încât confecționarea lor nu s'a putut face decât cu cheltuiala unei energii, care dovedește mai degrabă hărnicie și dragoste de lucru. Nici bănuiala unei debilități trupesti nu i se potrivește mai bine primitivului, pentru că dansând, într'un ritm din ce în ce mai înțet și uneori până la sleirea tuturor puterilor, risipește o energie pe care este drept că nu știe s'o întrebuințeze în muncă, dar pe care în definitiv o posedă. Cum se leagă între ele aceste fapte contradictorii? Cum se explică oboseala care îl cucerește cu ușurință pe primitiv, alternând cu minunile de răbdare închise în operele industriei sale și cu marile prisosuri de energie pe care le cheltuiește când dansează? Este destul să ne punem această întrebare, pentru a vedea că primitivului nu-i lipsește nici hărnicia, nici forța și că el este incapabil numai de efortul mai susținut al spiritului și al voinței. Dar de unde provine această incapacitate? Din aceea, răspunde Bücher, că primitivul dă o întrebuințare cu totul neeconomică forțelor sale, degajând o energie când prea mare, când prea mică, pentru sarcina momentană pe care trebuie s'o îndeplinească. Risipindu-se într'o activitate nedisciplinată, primitivul ostenește ma

repede decât civilizatul și activitatea sa nu se poate desfășura cu continuitate. Un singur mijloc există pentru a remedia acest neajuns. Se știe că o mișcare cu cât durează un timp mai scurt, cu atât se poate reproduce mai egală cu sine și de mai multe ori. Incadrate între acele momente de repaus, care intervin la intervale regulate și în timpul cărora energia se reface, mișcările muncii se pot repeta un timp mai îndelungat și întreaga acțiune dobândește un caracter de continuitate, imposibil de obținut altfel. Măsurarea duratei mișcărilor este ușurată prin faptul că fiecare din ele se compune din cel puțin două elemente, unul mai tare și altul mai slab: o ridicare și o coborîre, o lovire și o tracțiune, o întindere și o contracțiune, ș. a. m. d. Din această pricină, munca primitivului poate lua forma ritmică. Prin ritm, munca se ușurează, puterile se economisesc pentru a se cheltui mai îndelung. Dacă dansul permite o întrebuințare de energie atât de mare, lucrul se datorește faptului că el este ritmic. Pentru a putea lucra, primitivul dă și muncii sale o formă ritmică. Atunci când instrumentele sale de lucru nu dau niciun sunet, el își scandează munca prin propria voce. Despre anumite triburi negre și malaeze se poate spune că aproape fiecare activitate corporală a lor se însoțește de cântec. Uneori instrumente sonore sunt anume întrebuințate pentru a constrânge în cadre ritmice desfășurarea muncii. Alteori acțiuni complicate, cum sunt muncile câmpului, iau înfățișarea unor adevărate dansuri. Alteori, în sfârșit, grupul muncitorilor lucrează privind la dansatorul care, în fața lor, mimează ritmic munca respectivă. Pe temeiul acestor constatări, K. Bücher se socotește îndreptățit să încheie că nu numai origina dansului, dar a muzicii și a poeziei stă în munca ritmică. Strigătele animalice prin care primitivul își scandează munca și în care își găsește

ușurare, alcătuiesc elementele celor mai vechi cântece omenești. În curând, între aceste strigăte, devenite refrene, primitivul introduce propoziții simple, vorbind despre munca sa și îndemnând-o. Dar pentru a se adapta mișcării ritmice, cuvintele sunt astfel deformate prin deplasarea accentului, căderea sau contracțiunea unor silabe, încât această limbă poetică devine aproape de neînțeles și numai explicațiile autorului o pot lămurii. Mult mai târziu limba obișnuită ajunge să se adapteze exigențelor ritmice, pentru a intra cu naturalețe în cadrele lor. În acest moment creația poetică se poate spune că a apărut. Este probabil că ipoteza lui Bücher conține mult adevăr. Ea s'a bucurat de altfel de o bună primire din partea specialiștilor. Printre alții Y. Hirn o acceptă în întregime², invocând în sprijinul ei legea psihologică după care o primă mișcare creând reprezentarea ei, înzestrează conștiința cu o putere ideo-motrice care ușurează execuția mișcărilor analoage următoare. Aci trebuie să vedem explicația constatării experimentale a lui Féré că a doua presiune la dinamometru este totdeauna mai puternică decât cea dintâi. Dar tot aci găsim explicația motivului pentru care mai toate activitățile serioase ale primitivilor sunt precedate de dansuri care le imită cu anticipație. În sfârșit, întru cât ritmul muncii reprezintă o succesiune regulată de mișcări identice, energia întrebuințată pentru execuția lor în loc să scadă, crește până la un punct, pe măsură ce se desfășoară. Psihologia și etnografia ne îndeamnă deci să localizăm în munca primitivă originea artelor ritmice, chiar dacă unele obiecții, cum am făcut în volumul «Arta și Frumosul», ne atrag atenția asupra generalizărilor prea largi pe care această ipoteză le cuprinde. Evident, munca primitivilor nu este singură răspunzătoare de apariția artelor; dar contribuția ei a fost în tot cazul însemnată.

Nu numai artele muzice au stat de altfel, la originea lor, sub influența muncii. Artele simultane au suferit și ele aceeași înrâurire. Un exemplu tipic despre felul în care munca primitivilor lucrează asupra artei lor este ornamentația aplicată obiectelor în unele triburi sălbatice, despre care vorbește E. Grosse³. Pentru Grosse, originea ornamentației primitive nu stă niciodată în fantazia abstractă, creatoare de forme geometrice. Artistul ornamental primitiv imită totdeauna, uneori forme naturale, alteori forme tehnice. Liniile ondulate cu puncte alternative, identificate în ornamentația triburilor din America de Sud, par a fi, după cum a stabilit Ehrenreich, stilizarea șarpelui *boa anaconda* care trăiește în acele regiuni; un romb cu colțurile negre este forma stilizată a unui pește. O cruce poate imita o șopârlă, etc. Dar în afară de aceste ornamente de inspirație naturistă, sunt altele care imită formele tehnice apărute în practica meseriilor și cu ocazia lor se poate vorbi de o influență a muncii asupra primelor manifestări ale artei. Panglicele paralele, liniile drepte, încrucișate sau în zigzag sunt, pentru Grosse, imitații ale formelor care apar cu ocazia cusutului sau a împletitului coșurilor. În special această din urmă muncă este capabilă să explice multe din particularitățile ornamentației primitive a olăritului, mai cu seamă că sunt unele triburi, ca de pildă Mincopienii, cari obișnuiesc să îmbrace oalele lor într-o împletitură de paie, ale cărei urme imprimare pe lutul moale sunt imitate apoi dintr-o pură intenție decorativă. De altfel, în toată arta ornamentală a australienilor, modelele tehnice sunt ușor de identificat. Produse textile, cum sunt coșurile împletite din ierburi, au adeseori mănere împodobite cu panglici pictate sau gravate. Sculpturile și măciucile poartă pe ele desene amintind forme obținute în țesătorie sau în împletitul coșurilor. Exemplele se pot

firește înmulți, toate amintind deopotrivă larga parte pe care o deține munca în determinarea primelor forme artistice. De altfel, chiar diferențierile stilistice în cuprinsul artei primitive sunt explicabile prin felul particular al muncii corespunzătoare. Astfel realismul care caracterizează arta triburilor vânătoarești, spre deosebire de imaginativismul triburilor de agricultori este datorit, după Grosse, însușirilor de observație și îndemânare pe care ocupația vânătoarească le dezvoltă⁴. Agricultorii și crescătorii de vite nu mai au nevoie de aceste facultăți și, de fapt, odată cu dispariția lor, se observă și o retrogradare în aptitudinea realistă a artistului primitiv. Imprejurarea poate fi verificată, așa cum a făcut H. Kühn, și în urmărirea trecerii dela arta preistorică a omului din paleolitic, către arta aceluia din mesolitic și neolitic, care coincide și cu o deplasare dela formele economiei parazitare a vânătorilor și pescarilor către acelea ale economiei agricole⁵. Nomazii păstori, la rândul lor, după cum observă odată L. Mårten, nu dezvoltă decât arte făcute posibile de viața lor pururi în mișcare: muzică și poezie, apoi ornamentică de toate categoriile; în timp ce pictura, sculptura și arhitectura sunt mai ales arte ale popoarelor evolute către forme de muncă presupunând viața sedentară. Chiar când nomazii ajung să desvolte un stil arhitectural, cum au fost de pildă Arabii în stadii mai noi ale evoluției lor, aceștia folosesc forme create în lucrările ornamentice, în arta broderiei și a metalului⁶.

Înrâurirea muncii asupra artei poate fi urmărită de altfel nu numai în formele ei primitive, dar și în acelea evolute și culte. S'a observat adeseori că idealul artistic al unui Virgiliu și Horațiu stă în strânsă dependență cu agricultura, principala formă de producție a romanilor. Idealul simplității idilice și al cumpătării rustice a revenit

de altfel ori decât ori agrarianismul societăților a căpătat o nouă provizie de forțe. Cu multă dreptate observă în această privință M. Ickovicz⁷, că orientarea agrariană pe care Henric al IV-lea o dă Franței sleite de puteri, îndată după sfârșitul războaielor religioase, produce o recrudescență a idealului rustic în literatură, ale cărui documente devin « Astrea » lui Honoré d'Urfé sau renumitele « Les Bergeries » ale lui Racan. Același autor arată că o scriere atât de cunoscută cum este « Robinson Crusoe » (1719) a lui Daniel de Foë coincide cu epoca de expansiune a comerțului britanic în colonii și este de fapt una din expresiile interesului pentru exotism care se dezvoltă în aceste împrejurări. Expansiunea comercială a Engliterei la finele veacului al XVII-lea și începutul celui de al XVIII-lea produce de altfel o imensă literatură exotică, din care « Robinson Crusoe » nu este decât una din operele care au izbutit să devină mai populare. Economia bancară, forma producției bazată pe credit, intră în literatură cu Balzac. « La Maison Nucingen », « Gobsek », « César Biroteau », alcătuiesc o frescă tragică a creditului modern. « Înainte de Balzac, scrie odată G. Brandes, romanul se învârtea în jurul unui singur sentiment, iubirea. Banul devenise însă idolul contemporanilor și de aceea banul sau mai degrabă lipsa banului, fuga după el, ajunge punctul central al cărților sale, ca și piatra angulară a societății »⁸. Munca industrială intră în roman cu Zola, cu « Germinal », « L'Assomoir », « Le Travail », pe când în poezia lirică abia cu opera unui Verhaeren. Artele plastice au înregistrat și ele totdeauna eco-ul muncii timpului. Muncile agrare și meseriile apar în sculptură odată cu goticul veacului al XIII-lea. « Calendarele de piatră de pe catedrale vor evoca succesiunea anotimpurilor, felurile ocupații ale vieții agrare, dela semănături și îngrijirea viei,

până la secerat, la cules, la tăierea porcului; imagiștii vor povesti toată viața țaranului, întreaga activitate a câmpiilor rodnice ». Artele liberale, gramatica și retorica, astronomia și dialectica vor apărea și ele în tezaurul de imagini al evului mediu⁹. În fine, odată cu progresul civilizației urbane, meseriile încep a fi reprezentate și ele și anume prin punerea fiecărei bresle sub patronajul unui sfânt, care este prezentat împodobit cu atributele și practicând muncile specifice ale corporațiilor. Sfântul Bartolomeu este înfățișat astfel ca tăbăcar, Sfântul Crepin ca cismar, Sfântul Christophe ca hamal, Sfântul Eloi ca bijutier, etc.¹⁰. În timp ce Renașterea italiană pare a renunța la reprezentarea muncii, ea re apare în pictura flamandă a veacului al XVI-lea și în aceea franceză a celui de al XVII-lea și de atunci se menține într-o serie aproape neîntreruptă dela țaranii lui Breughel și Le Nain la aceia ai lui Millet și Grigorescu. Lucrătorii industriali intră în pictură cu un Courbet și în sculptură cu Meunier. Rareori arta a rămas străină de reprezentarea muncii omenești. Raporturile lor sunt aproape permanente.

Munca influențează de altfel arta, nu numai prin cuprinsul pe care i-l transmite, dar și prin tehnica și prin regimul pe care i le impune. Istoria artei coincide în mare măsură cu istoria tehnicii. Construcția piramidelor egiptene a fost condiționată de specularea noului mijloc tehnic al planului înclinat. Deosebirea dintre plastica egiptenilor și a grecilor provine și din modurile lor felurite de a lucra piatra. Comparată cu întreaga plastică orientală, statuara greacă înseamnă și un progres tehnic. Stilul gotic marchează în primul rând soluția unei probleme tehnice. Invenția contrafortului explică verticalismul goticului. Marea reformă a muzicii polifone în veacul al XV-lea este legată de dezvoltarea contemporană a instrumentelor orhestrante

în țări a căror industrie metalurgică este mai înaintată decât în restul continentului, în Țările-de-Jos și în Anglia. În această vreme și în aceste țări se construiesc primele orgi mai perfecționate și tot acum și aci începe perioada contrapunctului. Mozart și Haydn în secolul al XVIII-lea compun încă pentru clavecin, un instrument a cărui perfecționare datorită industriei engleze și austriace, o constituie pianul modern, pentru care Beethoven scrie printre cei dintâi ¹¹. Să mai amintim ce datorește cinematograful, arta cea mai populară a zilelor noastre, progreselor tehnice moderne? Cinematograful n'a devenit posibil decât după ce Muybridge și Mary au obținut primele instantanee fotografice ale mișcării. Regimul economic al muncii a influențat de asemeni dezvoltarea formelor artistice. Intreaga arhitectură egipteană este produsul muncii sclavagiste în masă. Artele evului mediu sunt opera meseriașului devenit liber. Acum și mai târziu, până în veacul al XVIII-lea, meseriile artistice se dezvoltă favorizate de raportul personal dintre producător și consumator, de obicei un om bogat și de gust din societatea distinsă a timpului. Felul personal și statornic al acestor relații, garantând meseriașului vânzarea produselor sale, explică grija, răbdarea, conștiinciozitatea care stau la baza meseriilor artistice în vechiul regim. După cum a arătat odată Werner Sombart, această situație se pierde în veacul al XVIII-lea, dar mai cu seamă al XIX-lea, odată cu dezvoltarea capitalismului modern. Conducătorul producției nu mai este consumatorul ei direct, ci capitalistul care având să învingă concurența, provoacă o producție mai expeditivă, mai ieftină și mai concesivă față de prostul gust general, folosind meseriași angajați și nerăspunzători direct de calitatea lucrărilor lor ¹². Decadența meseriilor artistice în veacul al XIX-lea trebuie trecută pe seama acestei situații.

Dar în timp ce arta modernă continuă a reprezenta munca și a fi influențată de tehnica și regimul ei economic, ea nu se mai resimte pe sine ca muncă, drept o activitate profesională deopotrivă cu meseriile, ci mai de grabă ca o formă liberă a activității omenești, disociată de interesele practice și prin urmare mai apropiată de joc. Această deosebită conștiință de sine a artei, în contrast cu munca, este un produs istoric destul de tardiv. Antichitatea n'a cunoscut-o în toate epocile ei. Ed. Zilsen, care a consacrat o lucrare foarte erudită formării conceptului modern al geniului artistic, a adunat în această privință interesante documente ¹³. Chiar în veacul al IV-lea, Platon numără pe artiști printre meseriași și îi cuprinde în același sentiment de dispreț consacrat în genere tuturor lucrătorilor manuali, tuturor *banausilor*. Poetii și rapsozii fac totuși o excepție, deoarece în dialogul « Ion » ei ne sunt arătați ca participând la extazul divin. Dar în același loc, artiștii plastici sunt numiți alături de pescari, corăbieri și medici, ca unii cari se conduc după norme raționale și explicabile. Cât de persistentă a fost această prețuire a artiștilor, ne convingem cetind în « Istoria naturală » a lui Plinius, în primul secol înainte de Hristos, că un proconsul practicând pictura ar fi devenit obiectul batjocurii generale. Acest sentiment mergea firește alături de admirația cea mai mare consacrată operelor însăși. Astfel Plutarch, în primul veac al erei noastre, precizează în biografia lui Pericles că « ne putem bucura de opere, disprețuind pe maestru », de sigur pentru motivul că acesta din urmă face parte din clasa banausilor, alături de parfumieri și vopsitori, ale căror produse pot deveni deopotrivă obiectul plăcerii noastre. Cu toate acestea, unele semne ale ridicării artelor din condiția meseriilor pot fi recunoscute încă din antichitate. Un pictor ca Pamphilos, în secolul al IV-lea,

înainte de Hristos, protestează împotriva asimilării picturii cu îndeletnicirile sclavilor, ca una care presupune cunoștințe teoretice și anume din domeniul matematicilor. O idee care reapare trei și patru secole mai târziu la Cicero și Plinius. Noua prețuire a artei crește chiar în asemenea măsură, încât în epoca elenistă, un Dio Chrysostomus situează pe Phidias deasupra lui Homer și a poezilor și găsește comparația artistului plastic cu Dumnezeu creatorul, o comparație care revine neîncetat în retorica epocii imperiale. Semnele noului sentiment nutrit față de artist apar în această vreme și în anume onoruri cetățenești care li se acordă. Dar toate aceste câștiguri se pierd în evul mediu, când artistul reintegrează condiția meseriașilor, de sigur fără să provoace aceeași reacție disprețuitoare a antichității. În veacul al XII-lea, pictorii încep să fie grupați în bresle. Una din acestea înglobează la Florența, pe lângă pictori, pe medici și farmaciști. Bresle artistice se găsesc în toate cetățile italiene și mai târziu. Chiar în secolul al XVI-lea, corporația pictorilor din Genua statuează interdicția măștrilor străini de oraș. Cu toate acestea, începând de la mijlocul veacului al XV-lea și de atunci înainte tot mai puternic, începe procesul eliberării artistului din condiția subordonată a meseriașilor și situarea lui alături de literat și savant. Motivele stimei care trebuie acordată artiștilor, le întrevăde Alberti în baza de cunoștințe matematice necesare practicei artelor. Secolul se poate deci rușina de disprețul cu care privește profesiunea lor. Pictura de altfel nu poate fi considerată ca o ocupație manuală. Căci înainte de execuția operei, stă concepția ei intelectuală, după cum arată Leonardo da Vinci în renumitul său «Tratat asupra picturii». Formația artiștilor începe de altfel să nu mai aibă loc în ateliere, ci în Academii, cum este aceea înființată la Roma în 1577.

Artistul va fi considerat acum ca un dispensator al gloriei, deopotrivă cu poezii și marele său rol de a transmite posterității chipurile oamenilor reprezentativi ai zilei este apreciat de toată lumea. Mulți artiști primesc în secolul al XVI-lea titluri nobile și un Michelangelo caută să păstreze în comerțul cu mai marii zilei, cu Papa însuși, formele unei desăvârșite demnități.

Odată cu sfârșitul Renașterii disocierea funcțiunii artistice de practica profesională a meseriilor este un proces ajuns aproape de ținta lui. Considerația socială a artiștilor are firește să mai facă progrese și anume odată cu eliberarea lor de mecenajii care îi patronează: un fenomen care nu se produce decât în momentul în care difuzarea democratică a culturii în straturile cele mai întinse ale poporului, le îngăduie să trăiască numai din produsul lucrărilor lor, căutate de un mare număr de amatori. Dar resimțirea artei, ca ceva deosebit de meserii, crește în acest timp și prin accentul tot mai puternic pus pe momentul originalității în creație. Meseriile folosesc în adevăr procedee obștești și ajung la rezultate repetabile. Artă pune însă în mișcare procedee singulare și artistul este autorul unei lucrări unice. Toate aceste noi câștiguri în conștiința de sine a artei, spre deosebire de munca profesională, sunt definitiv cucerite și își găsesc cristalizarea lor, la sfârșitul veacului al XVIII-lea, în estetica lui Kant. Filosoful german este cel dintâiu care poate legitima sistematic diferențierea dintre frumos și util și aceea dintre artă și tehnică. Tot el este acela care întemeiază teoretic caracterul unic, superior canoanelor și regulilor, al creației artistice: un caracter care apropie exercițiul artistic de procedeele spontane ale naturii. În același timp valoarea estetică, aceea care își găsește realizarea omenască în artă, este coordonată cu binele și adevărul, celelalte valori capitale ale culturii umane: o împrejurare me-

nită să atragă artistului o considerație deopotrivă cu aceea pe care o merită savantul sau conducătorul politic al oamenilor pe căile binelui. Privită sociologic, estetica lui Kant stă astfel la finele unei lungi dezvoltări și întreaga ei semnificație nu poate fi lămurită decât punând-o în legătură cu felul relațiilor dintre artă și muncă, pe care ea le răsfrânge. S'a pus adeseori întrebarea în ultimul secol, dacă eliberarea modernă a artei din condițiile muncii profesionale poate fi salutăată ca un rezultat în adevăr fericit. Dacă o artă legată de disciplina mai strânsă a tehnicii nu este o artă mai temeinic realizată? Dacă o muncă tehnică încununată de farmecul artei nu este o binefacere pierdută pentru umanitatea muncitoare și pe care ea se cuvine s'o recâștige? Astfel de întrebări ne conduc însă în inima altor probleme, în fața cărora va trebui să ne oprim mai târziu.

c) ARTA ȘI VIAȚA SOCIALĂ

Relațiile dintre artă, sexualitate și muncă sunt fenomene care apar și nu sunt posibile decât înăuntrul vieții sociale. Se cuvine însă a cerceta chiar relațiile care se țin între artă și societate, privită ca faptul formal al coexistenței umane, un fapt care ia de altfel forme numeroase și variate. În acest spirit, problema poate fi izolată și tratată separat. În trei direcții trebuie căutate legăturile dintre artă și viața socială. Mai întâi, arta pare a răsări din realitatea grupului social și este practică în vederea întăririi lui. Faptul că există societăți explică pe acela că există și se dezvoltă o artă. Muzica va fi apărut nu numai pentru a ușura munca individuală, dar și pe aceea colectivă. Din nevoia mai multor inși de a se pune de acord în munca lor a apărut ritmul, elementul comun al muzicii, dansului și poeziei. Bücher pune bine în lumină și această condiționare.

Dar și celelalte elemente constitutive ale muzicii, cum sunt sistemul sunetelor în interiorul gamelor, polifonia, formele muzicale fixe au deopotrivă o proveniență socială. Astfel, după cum a arătat K. Stumpf și R. Wallaschek¹, sistemul abstract al sunetelor în gamă, rezultat din transportabilitatea lor, adică din facultatea lor de a fi repetate cu o octavă mai sus, a rezultat din împrejurarea socială a semnalizării. Un semnal repetat la înălțimi felurite, după depărtarea persoanei care trebuia să-l primească, întâmplându-se să producă același sunet, dar la o altă înălțime, va fi sugerat primitivului ideea transportabilității sunetelor și ca urmare posibilitatea ordonării lor într'un sistem tonal fix. De asemeni, formele compoziției muzicale au mai toate o proveniență socială. Jocul copiilor, dansul și slujba religioasă, arată J. Combarieu, stau de obicei la originea formelor de compoziție. În *rondo* putem cu ușurință recunoaște jocul copiilor, cu reăluarea aceluiasi refren cântat de întreaga societate și cu introducerea unui episod variabil în intervalul dintre două refrene. Liturgia vechilor greci cunoștea triada: strofă, antistrofă și epodă, corespunzând înconjurării altarului prin stânga, apoi prin dreapta și opririi finale în fața lui. Această triadă revine apoi în lirica și corul tragediilor grecești și în liturgia medievală, de unde trece în așa numitele *rispeti* toscane, apoi în cântecele Minnesăngerilor și de aci în forme compoziționale mai moderne². Nu este nevoie să insistăm asupra influenței pe care dansurile, ca manifestări sociale, le-au avut asupra formelor muzicale. Sărbătorile și dansurile poporului au creat totdeauna muzica lor. Pavana spaniolă, farandola provençală, menuetul francez, polca poloneză desemnează astăzi nu numai dansuri, dar și tipuri melodice. Societatea stă și la originea formelor arhitecturale. « L'architecture est comme le moule en creux des cérémonies », observă odată Alain³. Ob-

servația valorează cel puțin pentru amfiteatre, arcuri de triumf și catedrale, menite să primească un public, un cortegiu sau o mulțime de credincioși, deopotrivă diferențiate interior după rang, demnitate sau funcțiune socială. Structura socială determină apoi tipurile arhitecturale. Vechile monarhii mykeniene creează megaronul arhaic. Democrația ateniană determină templele consacrate zeilor cetății, teatrele și porticele festive. Oriunde a existat o plutocrație, în Creta minoană, în Roma lui August sau în Renaștere, a apărut vila. Civilizația comunală a Evului Mediu dă naștere primăriilor ca monumente arhitectonice și turnului comunal (campanila, *le beffroi*). Expresia arhitecturală a feudalității este castelul, pe când aceea a monarhiilor centralizate ale barocului este palatul de reședință din capitale. Individualismul social al Renașterii italiene produce portretul. Burghezia în țările de Nord ale Europei provoacă pictura de gen. Grecia clasică modelează statui de zei și efebi, învingători în jocurile naționale, adorați ca niște divinități. Imperiul roman cosmopolit, prin noua valorificare stoică a individualității, determină bustul și capetele de caracter. Monumentul public nu apare însă decât în Renaștere, odată cu formarea noului ideal al gloriei. Democrațiile moderne îi dau de asemeni o mare desvoltare, grație cultului pe care ele îl consacră bărbaților distinși în treburile publice.

O interesantă cercetare consacră Ch. Lalo influenței regimurilor politice asupra literaturii⁴. Această influență este mai întâi negativă, când emană dela autocrații convinse că propaganda ideilor prin literatură poate deveni primejdioasă pentru ele. Literatura se adaptează însă la această situație prin seria acelor opere de insinuație din care fac parte « Scrisorile persane » ale unui Montesquieu, dar și celelalte închipuite scrisori chineze, irocheze, etc., care abundă în timpul tiraniei lui Ludovic al XV-lea.

Pentru că interzic sau oprimă gândirea socială, tiraniile desvoltă genurile frivole. Genul « boulevardier » în presă, spune Lalo, este un efect al cenzurii politice a lui Napoleon III. Regimurile autocratice favorizează apoi expresia sentimentelor erotice, singurele care nu le amenință și care le pot câștiga simpatia anumitor cercuri. Erotismul rococoului francez este în această privință un exemplu printre altele. Progresul libertăților publice poate uneori să abată spiritele dela practica artelor și a literaturii. În alte cazuri însă, îngăduința desfășurarea pasiunilor în luptă, alimentează o literatură cu o psihologie mai bogată, decât aceea mondenă și mai artificială care înfloarește în regimurile lipsite de libertăți politice. În această privință ni se propune comparația între Shakespeare și Racine, Molière sau Marivaux, coresponzând regimului elisabetan și regalității franceze. Dar societatea nu lucrează asupra artei numai prin regimul ei politic, dar și prin gradul ei de centralizare, prin volumul și densitatea ei. Dogmatismul clasicismului francez este expresia unei societăți foarte centralizate. De altfel, literatura franceză se centralizează și devine parisiană încă dela finele Evului Mediu, când dialectele provinciale încep să dispară treptat, în favoarea limbii vorbită în Ile-de-France. Abia în zilele noastre, printr'un Daudet, Barrès, Bordeaux, provinciile încep să aspire la expresia lor literară autonomă. Literatura germană și italiană au rămas totdeauna mai descentralizate. Cât privește volumul și densitatea grupurilor sociale, ele mărginesc arta clanurilor la reprezentarea totemului și a formelor simple de activitate, cum sunt vânătoarea, pescuitul sau războiul. Artă cetăților aduce reprezentarea plastică a zeilor protectori și aceea epică și dramatică a tradițiilor locale. Națiunile extind încă mai mult sfera materiei artistice. Dar este necesară formarea unei conștiințe cosmopolite, cum a fost cazul în toate epo-

cele clasice, pentru a se forma imaginea artistică a unui om universal, în care toată umanitatea să se recunoască. Nu putem relua aci întreaga cercetare a lui Lalo. Adaosul atâtor fapte luminează însă bine în ce constă acțiunea cauzativă a vieții asupra artei.

Acțiunea artistică a societăților trebuie examinată acum și prin finalitățile pe care le impun artei. Finalitatea colectivă, funcțiunea socială a artei, este un fapt mai presus de orice îndoială. Valoarea artei pentru promovarea solidarității sociale poate fi urmărită încă din faza ei primitivă. Dansurile corale ale primitivilor sunt de sigur unul din mijloacele cele mai eficace pentru formarea și întărirea conștiinței de grup. Ele unifică într'atât pe dansatori, încât după cum povestesc unii călători, tribul Maorilor ajunge la o precizie și simultaneitate a gesturilor, care îi face să miște în același timp chiar degetele și ochii. Y. Hirn, care amintește aceste relatări, vede aci o contribuție a artei în vederea pregătirii războiului⁵. Dansurile corale ale Maorilor, dar și ale Indienilor americani sau ale Negrilor din Dahomey, ar înlocui astfel instrucția militară din societățile civilizate. Afirmarea conștiinței de grup și unificarea membrilor lui este un efect util mai cu seamă în vederea războiului, stare aproape permanentă a triburilor primitive. Succesul în războiu este de altfel unul din principalele scopuri urmărite de societate în practica artelor. Astfel, dansurile războinice par a avea nu numai semnificația magică, despre care vom vorbi mai târziu, dar și pe aceea de a aduce pe dansatori, prin mijlocirea mișcărilor violente, a strigătelor de triumf, a sgomotului asurzitor, într'o stare de excitație afectivă foarte prielnică războiului. Hirn, care folosind literatura călătoriilor, descrie astfel de scene în triburile Africei și ale Oceaniei, ne arată pe primitivi alunecând într'o stare de exaltare, vecină cu nebunia și care

poate deveni de-a-dreptul primejdioasă pentru martorii întâmplători ai acestor excese. Nu numai dansul are de altfel această funcțiune războinică. După observația tuturor etnologilor, tatuajul urmărește să răspândească teroarea printre dușmani, atât prin diformările înspăimântătoare pe care le impune luptătorului, cât și prin curajul pe care îl manifestă individul care a suferit inciziile și arsurile care au produs tatuajul. Unele din ornamentele mobile, cum sunt acelea fantastice desemnate pe scutul Dayaciilor (Borneo), împlinesc aceeași funcție de intimidare a dușmanului în războiu. Nici poezia primitivă nu este străină de pregătirea războiului. Câteva femei bătrâne, ne spune Hirn, pot în Australia, prin cântecele lor însoțite de lacrimi și suspine să înflăcăreze o trupă de războinici și să-i determine la orice faptă sângeroasă. Poeziile cu conținut războinic sunt numeroase la Australieni și unele din ele au fost publicate de Grey și Honery, din care citează și Grosse.

Pregătirea războiului nu este de altfel singura funcțiune a artei primitive. Alteori ea constă dintr'o întărire a păcii. Astfel, dansul numit *corrobori*, jucat împreună de mai multe triburi australiene, este o pecetluire a păcii stabilite între ele. În insulele Andamane, adaugă Grosse, dansurile acestea comune durează mai multe săptămâni și indigenii organizează cu ocazia lor târguri în care își schimbă mărfurile⁶. Alteori, funcțiunea socială a artei primitive este de a marca proprietatea individuală a unui obiect sau blazonul tribului. Grosse socotește că înțelesul ornamentației primitive nu poate fi istovit dacă nu ținem seama și de aceste funcțiuni ale ei⁷. Astfel, australianul își gravează marca sa în scoarța copacului în care a găsit un stup de albine. Armele australiene sunt și ele gravate cu o asemenea marcă, uneori a fabricantului lor. Aceleași practice pot fi recunoscute la Eschimoși. Ornamentele-blazoane imprimă pe armele pri-

mitivilor animalul protector, din care triburile socotesc că descind, totemul indienilor sau kobongul australienilor, și dacă înfățișarea lui nu este totdeauna ușor de recunoscut, împrejurarea decurge, fie din faptul că uciderea totemului fiind interzisă, reprezentarea lui realistă, capabilă prin simpatie să-l scoată în calea vânătorului, este evitată, fie din pricina acelei tendințe spre stilizare care este comună oricărei arte heraldice și care provine din nevoia de a da ființei reprezentate o formă fixă și convențională. În sfârșit, arta primitivă alcătuiește un mijloc de comunicare a gândirii sau un fel de memorie a grupului social. Scrisul pictografic este absolut probat întru cât privește pe indigenii din Alasca, ale căror deseme imprimate pe bucăți de lemn sau de os și consemnând întâmplări în legătură cu navigația și vânătoarea, au fost publicate de Mallery⁸. Se cunosc de asemeni inscripțiile pe bastoanele de mesageri ale Australienilor sau pe bumerangurile lor, fără ca totuși ele să fi putut fi limpede descifrate. Uneori desemele primitive vor să păstreze amintirea unor fapte glorioase ale trecutului. Grosse a publicat astfel desemnul găsit în interiorul unei peștere din Africa meridională, înfățișând o trupă de Cafri urmărind pe Boschimanii cari le-au furat vitele. Nici poezia epică primitivă nu este străină de aceste intenții. Deși Hirn socotește că epopeea propriu zisă este un produs mai târziu al neamurilor războinice, capabil să potențeze conștiința de sine a grupului și s'o înarmeze cu o mândrie necesară în întreprinderile lui⁹, totuși povestiri referitoare la originile lor sau la alte fapte depărtate se pot găsi și în unele din istorisirile fantastice ale Minco-pienilor, Australienilor și Boschimanilor.

Nu este niciuna din funcțiunile sociale ale artei primitive care să nu lucreze de asemeni în arta cultă. Virtutea artei culte de a promova conștiința grupului social este o

împrejurare care se repetă oricare ar fi întinderea lui, cetate, provincie sau națiune. Oamenii se simt solidari înăuntrul acestor unități sociale, nu numai întru cât aparțin aceluiași peisaj și acelorași descendențe, dar și întru cât cultivă aceleași tradiții, printre care tradițiile artistice nu sunt cele mai puțin însemnate. Admirația acelorași valori artistice unește pe oamenii unui grup social cu legături care se dovedesc foarte solide. Peste deosebiri de clasă socială, de profesiune, de partid politic, membrii aceluiași grup se pot resimți solidari prin entuziasmul pe care îl nutresc pentru artiștii lui. Cetățile grecești se războiau între ele, dar se întruneau în cultul comun consacrat lui Homer. Lupta lor permanentă cunoștea un moment de răgaz cu ocazia jocurilor olympice. Virtutea socială a artei a fost bine cunoscută de Greci, cari au exprimat-o în mitul lui Amphyon, eroul care a ridicat zidurile Thebei în sunetele lirei. Multă vreme înainte de unitatea Italiei și Germaniei, Dante, Giotto și Michelangelo erau printre valorile capabile de a face pe locuitorii peninsulei de a se simți Italieni, după cum Dürer, Bach și Goethe se numărau printre izvoarele unei conștiințe germane. Europa este departe de a alcătui o comunitate politică. Dacă totuși, dincolo de adversitatea statelor, s'a putut introduce sentimentul unei anumite unități morale, lucrul se datorește în mare parte artei. « Cine spune Occident, scrie odată Adrien Mithouard, înțelege în același timp, cuprins în această civilizație, arta spaniolă, flamandă, germană, olandeză, engleză, italiană și printre aceste ramuri glorioase, trunchiul francez. Atâta felurime a temperamentelor... nu împiedecă un anumit aer de familie, o asemănare invizibilă și profundă »¹⁰. Alături de Europa occidentală, sinteza răsăriteană a Europei se cristalizează în jurul artei bizantine, a cărei dominație a fost universală dela Ravenna la Moscova. Ceea ce este ade-

vărat pentru grupurile mari și stabile, se poate repeta pentru grupurile instabile și mai mici. O mulțime care manifestează devine mai solidară printr'un cântec intonat laolaltă. Credincioșii adunați într'o biserică protestantă sprijină sentimentul comunității lor confesionale prin corurile executate în comun. Chiar o simplă întrunire de prieteni se sfârșește adeseori prin cântece. Un obicei care își are utilitatea lui, face ca în împrejurarea congreselor, conferințelor, a întrunirilor deliberative de orice caracter, să se organizeze concerte, reprezentații de teatru, expoziții de artă. Obiceiul acesta a fost permanent dela amphictyonile grecești până la Congresul dela Erfurt și până la numeroasele adunări internaționale ale zilelor noastre. În toate timpurile și în toate prilejurile în care conștiința socială a unui grup trebuia susținută sau creată, arta și-a dat contribuția ei.

Dar arta a manifestat totdeauna și funcțiunea de a sprijini sau crea curente sociale, mișcări de opinie ale sensibilității colective. Legătura mediului social, prin elementele lui intelectuale și afective, cu opera de artă, a fost înțeleasă în chipuri felurite. Un H. Taine, de pildă, înțelege arta ca exercitând o lucrare de adaptare la condițiile morale ale mediului social. În lumea artei nu apar și mai cu seamă nu se mențin, reușind să se impună și să cucerească pentru ele succesul și admirația, decât opere care reprezintă și exprimă societatea în care sunt pregătite. « Există o direcție ideală care e aceea a secolului, scrie H. Taine, talentele care vor să crească într'un alt sens găsesc calea închisă; presiunea spiritului public și a moravurilor înconjurătoare le comprimă sau le deviază, impunându-le o înflorire anumită »¹¹. Pe calea acestui proces de adaptare, comun operelor de artă și organismelor biologice, conținutul vieții sociale, elementele constitutive și aspirațiile ei, ar trece în opera de artă. Artă ar fi dedublarea socie-

tății. Fără îndoială că teoria lui Taine cuprinde o însemnată parte de adevăr. Este firesc ca artistul dorind să găsească ascultare în publicul său, să adopte modul lui de a vedea și de a simți. Dar acest adevăr nu este nici absolut universal, nici exclusiv. Chiar invocarea legilor generale ale vieții ne împiedecă să-l primim fără nicio rezervă. Căci, după cum observă E. Hennequin, dacă există o lege a adaptării organismelor, există una a persistenței în forma lor proprie¹². Mai cu seamă în om, nevoia de a-și economisi forțele și de a nu-și pierde achizițiile inteligenței, îl conduce către acele invenții menite să facă față variațiilor mediului. Trecând dintr'o climă caldă într'una rece, oamenilor nu le-a crescut blană pe corp, ci s'au acoperit cu blana altor animale. Ei au transportat grâul, odată cu migrațiunile la care au fost siliți și, trebuind să se apere de fiare, au inventat armele. Adaptările vieții nu sunt totdeauna conformiste, ci foarte adeseori defensive, negative, antagoniste. Așa se explică cum operele artei sunt atât de des opuse mediului în care au apărut. Pascal și Saint-Simon sunt profund diferențiați față de mediul în care apar. Ce asemănare există apoi, se întreabă Hennequin, între Lucrețiu și Cicerone, Leopardi și Giusti, Heine și Uhland, Tolstoi și Dostoewski? Pe de altă parte, odată cu creșterea în complexitate și eterogeneitate a grupului social, o libertate mai mare revine fiecărui ins și nimeni nu mai este împiedecat să-și manifeste originalitatea sa. Așa se face că în arta societăților superioare, cum era societatea franceză la sfârșitul veacului al XIX-lea, puteau coexista alături Goncourt cu Zola, Leconte de Lisle cu Verlaine, Puvis de Chavannes cu Raffaelli, César Franck cu Gounod. În sfârșit, nu numai că arta se poate opune mediului social, nu numai că se poate desvolta cu independență față de el, dar uneori ea oferă mediului tocmai com-

pensația ideilor și sentimentelor care îi lipsesc. Astfel a arătat Fr. Nietzsche cum Grecia dionisiacă și-a creat plastica și epica apollinică, dintr'un impuls compensatoriu¹³. O compensație de același ordin regăsim în poezia lakistă engleză, a unui Shelley sau Coleridge, cea mai spiritualistă formă a poeziei moderne, apărută în mediul materialist al acelei Englitere din prima jumătate a secolului trecut, care se găsea într'un activ proces de colonizare a lumii, într'o mare expansiune a afacerilor sale și la un punct al industrialismului, care nu fusese atins nicăieri pe glob. « Nu se poate nega, scrie odată F. Baldensperger, că literatura este complementară și « compensatoare » față de societate și că efortul artiștilor, căreia îi răspunde adeziunea contemporanilor și naționalilor, năzuește să înzestreze un grup cu ceea ce viața reală îi refuză »¹⁴. Literatura romantică, observă Baldensperger, a găsit formele ei excesive și fantastice, cu Antony, Petrus Borel, Philothée O'Neddy, tocmai între 1830 și 1840, în timpul regalității burgheze a lui Ludovic-Filip, regele cetățean. Englitera veacului al XVIII-lea, plină de bun simț, profesând o filosofie sensualistă sau un deism raționalist, găsește romanul *negru*, superstițios și terifiant, în genul lui Horace Walpole. Exemplele se pot înmulți pentru a dovedi că nu în toate împrejurările arta este expresia societății, uneori fiind negația sau compensația ei. În primul caz, arta exprimând societatea, aducând într'o lumină mai vie tendințele ei latente, determină fenomenul *succesului*. În cel de al doilea, dând o replică lipsurilor sociale și provocând curente noi, prilejuește fenomenul *influenței*. Succesul și influența unei opere nu coincid totdeauna. Sunt opere care s'au bucurat de un mare succes, dar a căror influență s'a pierdut în efecte frivole. Marele succes al lui Cyrano de Rostand a ajuns până la

urmă să denumească cu titlul lui câteva articole de modă. Baldensperger poate adăuga însă exemplul lui « Obermann » de Senancour, care deși n'a avut un succes considerabil, a imprimat marca sa sensibilităților tinerești dela 1825. Rareori succesul și influența se întrunesc cu ocazia aceluiași opere. Prestigiul acestora din urmă este cel mai mare.

Printre tendințele sociale susținute sau create de artă, aceea războinică a fost mai deseori studiată. « Toate artele nobile și pure ale păcii, scrie J. Ruskin, sunt întemeiate pe războiu. Niciodată până acum nu s'a produs o mare artă decât la popoarele de soldați. Nu există artă a popoarelor de păstori și nici a popoarelor de cultivatori, dacă se mențin în pace »¹⁵. Același lucru despre popoarele care rămân numai comerciale. Epopeele homerice își trag substanța lor din marile fapte de arme ale invaziunilor dorice. « Les Chansons de gestes » se desvoltă pe temelia culturii cavaleresti a Evului Mediu. Paralelismul acesta a fost urmărit de Paul Adam, într'o mică scriere consacrată raportului dintre războiu și literatură, până în pragul zilelor noastre¹⁶. De fapt, Homer și Pindar, Virgiliu, epopeele medievale franceze și germane, Ariosto și Tasso, Stendhal, Balzac, Hugo și Zola stabilesc un raport strâns între războiu și literatură, care explică nu numai cauzele determinante ale operelor lor, dar și funcțiunea pe care trebuie s'o fi împlinit în conștiința popoarelor. De asemenea, reprezentarea plastică a războiului, a luptătorului, a faptelor de arme a fost aproape permanentă. O direcție unică se desvoltă dela basso-reliefurile asiriene, la capodoperele artei grecești, cu războinicul rănit care se găsea altădată pe frontonul templului din Egina, până la cavalerii de pe friza Parthenonului, până la luptele dintre Greci și Amazone sau dintre Centauri și Lapiți, atât de general repre-

zentate în temple sau pe sarcofage și până la Gladiatorul murind din epoca elenistică. Seria acestui motiv continuă apoi prin nenumăratele statui mormintale de cavaleri medievali înarmați, prin unele din pânzele și monumentele Renașterii, cum este cavalerul Guido da Fogliano al lui Simone Martini și prin numeroasele portrete și statui de condottieri, cum este aceea închinată lui Colleone de Verrochio sau lui Gattemalata de Donatello, până la pânzele unui David. O enumerare foarte incompletă, dar care poate da o idee de stăruința și frecvența motivului războinic în artă. De sigur, generalizarea lui Ruskin este prea grăbită. Nu toate operele artei își trag seva lor din războiu și acesta nu este motivul lor unic. Alături de războiu, arta s'a inspirat din muncă, iubire și pietate și s'a pus adeseori în serviciul lor. Nu este mai adevărat nici că popoarele de păstori, agricultori sau comercianți n'au putut să se înalțe la expresia artistică. Etnografii laudă de multă vreme arta primitivilor păstori și cultivatori, cum sunt negrii africani, indienii americani și oceanicii. Arta cretană era a unui popor negustoresc, ca și aceea a Venețienilor sau a Olandezilor și Flamanzilor moderni. Războiul și stilul de viață socială care se dezvoltă din el este numai una din condițiile cauzale sau finale ale artei. Alături de războiu, numeroase alte tendințe ale vieții sociale își pot afla solicitarea lor prin artă. Funcțiunea socială a artei este cu mult mai întinsă. Generația care a făcut revoluția franceză și-a primit o parte din pregătirea ei în operele lui Voltaire, Rousseau și Diderot. Chateaubriand a determinat în bună parte Restaurația. Se cunoaște apoi conexitatea dintre democrația republicei a treia în Franța și naturalismul literar, cu tendința lui de a studia faptele și legile naturii, singurele autorități presupuse reale în viața societăților. « Republica va trăi sau va muri,

seria E. Zola, după cum va primi sau va respinge metoda noastră. Republica va fi naturalistă sau va înceta să mai existe »¹⁷. Să mai vorbim apoi de mișcarea literară semănătoristă sau poporanistă în realizarea programului de reforme sociale și în pregătirea unității naționale a poporului nostru? Faptele sunt bine cunoscute și nu fac decât să întărească adevărul privitor la funcțiunea socială a artei.

Dar în afară de acest sprijin pe care arta îl dă societății, întărind conștiința ei de grup sau solicitând tendințele extraestetice care o străbat, ea mai are și o altă funcțiune, care este în același timp socială și estetică. Arta creează un public, adică un grup omenesc solidar prin anumite aspirații estetice, manifestând anumite preferințe artistice, afirmând un gust, de sigur pe baza anumitor tendințe sociale. Formațiunea socială a publicului nu este statornică și nu se obiectivează în instituții durabile, cum este cazul pentru națiune, pentru confesiune, partid politic, etc. Caracteristica lui este de a se putea desface ori când și a se recompune în volume mai mici sau mai mari, după felul operei sau al categoriei de opere care îl prilejuește. Există un public al teatrelor, al muzicii sau al poeziei lirice. Dar printre acestea, există un public al melodramelor sau revistelor și al dramelor de idei, un public al operetei sau al oratoriilor, al romanelor populare sau al inspirației esoterice. Cineva care se găsește în publicul lui Hugo nu trebuie neapărat să se afle și printre cetitorii lui Mallarmé. Nici ascultătorii lui Offenbach nu sunt totdeauna admiratorii lui Saint-Saëns. Această instabilitate a publicului complică încă mai mult studiul raporturilor dintre artă și viața socială. Mai cu seamă în legătură cu societățile evoluat și foarte diferențiate în structura lor, pluralitatea și coexistența grupurilor de public interzic sociologiei artei generalizări sau distincții prea grăbite.

Dacă o anumită operă de artă este sau nu reprezentativă pentru un anumit grup social, este o întrebare care nu poate să-și găsească răspunsul înainte de cercetarea amănunțită a structurii societății. Când P. Lasserre declara romantismul străin de aspirațiile sufletului francez ¹⁸, afirmația era de sigur eronată, deoarece au existat predispoziții și curente în societatea franceză în prima jumătate a veacului trecut, care recunoscându-se în poezia unui Hugo, Vigny sau Musset, le-au pregătit succesul. Afirmația lui Lasserre avea totuși o îndreptățire, deși numai una parțială, valorând pentru acele categorii ale societății franceze, atașate vechiului regim și valorilor lui estetice, care au obținut Restaurația și care continuă încă să fie reprezentate de un Maurras, Leon Daudet, etc. Forța care ține laolaltă un public este, așa dar, în același timp estetică și socială. Ceea ce grupează o seamă de oameni în jurul unei opere poate fi în același timp tendința ei socială, dar și valorile ei artistice. Aceste două energii solidarizante nu merg însă totdeauna împreună, mai cu seamă când progresul autonomiei estetice a ajuns la un anumit nivel. Se pot găsi astfel într'un public artistic, oameni cari după aspirațiile și legăturile lor sociale aparțin unei lumi opuse tendințelor sociale ale operei care l-au creat. Și tocmai această facultate a amatorului modern de artă de a disocia între social și estetic, dă vieții noastre artistice acea mobilitate interioară, care ne surprinde în contrast cu statismul relativ, cu vechimea și stabilitatea tradițiilor care dominau arta altor vremuri.

d) ARTA ȘI RELIGIA

Printre manifestările vieții sociale, religia este una dintre acelea care a fost mai bine studiată. Cercetările

sociologiei moderne ne împiedecă de a reduce religia la sentimentul religios individual. Religia nu apare decât în cadrul societății, se obiectivează în instituții și practice colective și organizează în genere relația pe care grupul social o întreține cu forțele invizibile presupuse a determina viața lui. Dar cu toate că religia este una din formele de manifestare ale vieții sociale, studiul raportului ei cu arta, prin mulțimea și specialitatea problemelor pe care le pune, face necesară o expunere separată. Am înfățișat în paginile precedente influența pe care coexistența omenească o exercită asupra artei, asupra apariției ei, asupra formelor pe care le îmbracă în dezvoltarea ei istorică, dar și finalitățile sociale pe care arta le slujește. Urmează să reluăm această expunere, izolând din grupul faptelor legate de coexistența omenească, pe acelea care exprimă și organizează legăturile grupului social cu invizibilul de care se simte dependent.

Arta, s'a spus, a luat naștere din magie, una din formele cele mai vechi ale religiei. Dacă primitivul desemnează și modelează, dacă improvizează poetic și cântă, împrejurarea se explică deopotrivă prin virtutea magică pe care el o atribue imaginii sau cuvântului de a lucra asupra ființelor sau evenimentelor pe care le reprezintă sau le denumeste. Magia homeopatică, potrivit căreia lucrurile asemănătoare se chiamă între ele, permite ipoteza că la originea artei primitive stă *evocarea* prin imagine sau *invocarea* prin cântec și poezie. S. Reinach, unul dintre autorii cari au emis mai întâi această ipoteză, crede a o putea susține prin faptul că desemele omului primitiv reprezintă de cele mai multe ori animale din spețele comestibile. Niciodată nu s'au găsit în peșterile trogloditilor deseme înfățișând lei sau tigri, hiene, șacali, lupi sau șerpi, ci totdeauna numai mistreți, bizoni sau

reni, animale pe care troglodiții le vâneau și le consumau. Reprezentarea lor plastică ar fi avut deci scopul de a le vrăji prezența și de a le aduce în stăpânirea vânătorului care le râvnea¹. Ipoteza este cu atât mai plausibilă, cu cât observația primitivilor moderni ne poate conduce la același rezultat. Lévy-Bruhl, care a colectat un mare număr de documente în această privință, ne dă numeroase exemple relative la virtutea magică atribuită imaginilor plastice, dansurilor și ceremoniilor care imită vânatul sau acțiunea vânătoarei². Astfel, tribul indian al mandanilor execută cu prilejul vânătorilor o pantomimă în care oamenii dansează acoperiți cu pielea unui bizon sau cu o mască reprezentându-l. Dansul durează uneori două sau trei săptămâni, până când animalul apare. Dacă însă apariția animalului întârzie, dansatorul care obosește, se lasă să cadă ca un bizon, în timp ce tovarășii se grăbesc în jurul lui, mimând gesturile jupuirii și tăierii prăzii. După cum există un dans al bizonilor, există unul al ursului sau al cangurului, la Australieni. Dansul este însă numai unul din riturile magiei menite să influențeze prada. Fetișele sculptate fac în alte împrejurări același serviciu. Astfel, Eschimoșii când doresc să vâneze cerbul, înalță în vârful unei prăjini imagina unui vrăjitor și vânător renumit, de care atârnă alte imagini menite să determine mișcările animalului. Puterea fetișelor este reputată în Africa occidentală a fi atât de mare, încât acțiunea lor este folosită nu numai în ocazia vânătorilor și a pescuitului, dar și în aceea a războiului, a comerțului, a plantării de arbori, în întreprinderile dragostei ș. a. m. d. Triburile de Indieni care se îndeletnicesc cu pescuitul, sculptează adeseori figuri reprezentând păsări de Mare, cunoscute ca mănătoare de pești, pe care le atârnă de pupa corăbiilor lor. Măciucile Indienilor din Columbia britanică reprezintă

adeseori leul de mare sau balena, adică tocmai animalele care atacă pe acelea care urmează a fi ucise cu aceste măciuci. Prin sculpturile care o împodobesc, măciuca dobandește astfel o putere și o eficacitate mai mare. În sfârșit, pentru ca anumite animale sau plante totemice să nu se împrăstie sau să dispară, primitivii execută în unele locuri ceremonii capabile să sporească numărul lor. Este cazul ceremoniilor australiene numite *intichiuma*, descrise mai întâi de Spencer și Gillen. Animalele nu sunt de altfel reprezentate de primitivi, numai pentru a le face să cadă pradă vânătorilor, dar atunci când sunt *totemuri*, adică animale care protejează un clan și din care membri lui cred a descinde, pentru a-și asigura această protecție sau pentru a marca prin imaginea lui, blazonul clanului, semnul proprietății pe obiecte, numele, etc. După cum a arătat-o bine E. Durkheim, acesta trebuie să fie înțelesul imaginilor de animale totemice pe scuturile, corturile, bărcile sau mormintele indigenilor din America de Nord sau din Australia³.

O mare influență a exercitat magia și asupra dezvoltării muzicii și poeziei primitive. Toate operațiile magice sunt însoțite de formule de incantație. Aceste formule sunt în genere cântate. Ele sunt socotite a exercita o influență asupra puterii mistice inerente lucrurilor. Primitivii denumesc cu același cuvânt această putere, formula de incantație care o influențează și cântecul care o însoțește. După cum au arătat-o Hubert și Mauss, acest înțeles multiplu se regăsește în expresia *mana* a Melanesienilor, *orenda* a Huronilor sau *wakan* a Indienilor din America de Nord⁴. Dar această identitate a expresiilor care denumesc deopotrivă cântecul și magia nu poate fi urmărită și în limbile culte? Latinul *carmen* n'a dat pe francezul *charme*? Foarte curând se produce însă o disociație între poezie și cântec. Înțelesul cuvintelor poeziei se pierde și

cântecul care o însoțește este socotit a influența singur lucrurile. Acesta este cazul cântecelor incompreensibile ale Australianilor și Mincopienilor. Uneori cuvântul este eliminat aproape cu desăvârșire, încât textul unei bucăți muzicale ajunge a nu mai fi constituit decât din repetiția ritmică a unei simple interjecții. Combarieu, care a adunat în legătură cu conexitatea genetică dintre muzică și magie numeroase mărturii, crede a putea recunoaște chiar în procedeele muzicale culte urme ale tehnicei incantatorii⁵. Studiul formulelor magice pune în evidență procedeul repetiției, al aliterației, al răsturnării unei serii de vocale, al variațiilor, al înălțurii de teme felurite: tot atâtea procedee care revin și în muzică.

Dar influența religiei, în sensul larg al cuvântului, asupra dezvoltării artelor nu s'a istovit niciodată. Tragedia grecească evoluează, după unele teorii, din ditirambul cântat și dansat în cinstea lui Dionysos; după altele, din threnele funebre închinat lui Adonis: în tot cazul dintr'un vechiu cult păgân în legătură cu vegetația. În același fel, drama modernă continuă misterele sau pasiunile medievale, care încă în veacul al XII-lea se jucau în biserici, apoi pe parvis-ul sau în piețele din fața lor. Nu este nevoie să insistăm aci asupra legăturilor strânse care unesc păgânismul cu plastica grecească. Relațiile dintre plastică și religie s'au păstrat și în creștinism și mult înainte ca Renașterea să fi produs o artă laică, marea majoritate a operelor de arhitectură, pictură și sculptură aveau un caracter religios. Această conexiune s'a păstrat mai multă vreme în Orientul Europei, încât despre țările ortodoxe se poate spune că înainte de veacul al XIX-lea au ignorat cu totul orice artă plastică laică. Varietatea curentelor religioase în cadrul creștinismului apusean a provocat totdeauna expresia lor plastică. Franciscanismul, cu iubirea lui panteistă a naturii,

determină realismul lui Giotto. Reforma stăvilește pentru un moment pictura și sculptura religioasă. Dar interiorizarea credinței pe care ea o determină, provoacă arta plină de pietate a lui Rembrandt. Iesuitismul, intrat în serviciul contra-reformei, a dat un impuls formidabil artelor plastice în țările apusene. Se cunosc legăturile pe care le-au întreținut un Michelangelo, un Rubens, un Van Dyck, un Bernini cu cercurile iesuitice. Un autor care a consacrat acestei epoci o interesantă expunere, a arătat care a fost acțiunea iesuitismului asupra unora din particularitățile stilistice în arta apuseană a veacului al XVII-lea¹. Propagandismul iesuitic determină arta de mari efecte teatrale a lui Bernini. De asemeni metoda intuitivă a « exercițiilor spirituale » ale lui Ignatiu de Loyola, constând din încordarea imaginației pentru a obține viziunea cât mai concretă a suferințelor Mântuitorului, stă la baza crudului naturalism al artei spaniole în secolul al XVII-lea, în operele unui Montanez sau Mena.

Literatura modernă n'a stat nici ea în afară de influența religiei. Calderon este propriu zis poetul dramatic al catolicismului iesuitic. Se știe cât de profundă a fost înrăurirea jansenismului asupra lui Racine, autorul tragediilor biblice « Athalie » și « Esther ». De asemeni care a fost acțiunea quietismului d-nei Guyon asupra lui Fénelon. După E. Seillère, această influență, prin misticismul ei feminizat, prin cultul consacrat pasiunii, a fost determinantă pentru concepția lui Rousseau și prin el asupra întregului romantism¹. După secolul al XVIII-lea, mai de grabă raționalist și ateu, romantismul înseamnă în multe privințe o restaurare a catolicismului în literatură. Încă dela începutul secolului, Chateaubriand în « Le Génie du Christianisme » (1802), subliniază virtuțile artistice ale miraculosului creștin, tăgăduite mai înainte. Marii poeți ai romantismului francez, Lamartine și Hugo, cultivă inspirația

religioasă. Concepția lui Balzac se cristalizează în jurul ideii catolice. În Germania protestantă, romanticii arată și ei o deosebită înclinare pentru catolicism. Pastorul Herder însuși recunoaște cât de favorabil este imaginativismul catolic, spre deosebire de raționalismul protestant, promovării artelor plastice și poeziei⁸. Se cunoaște apoi care a fost simpatia pentru catolicism a unor poeți ca Novalis, Schlegel, Wackenroder, Zacharias Werner sau Fr. Schlegel, acești doi din urmă convertindu-se și intrând în sânul bisericii catolice. Influența catolicismului asupra operelor lor a fost considerabilă. Fără această influență niciodată n'ar fi apărut lucrări ca « Europa oder die Christenheit » a lui Novalis, « Genoveva » lui Tieck, « Herzensergiessungen eines Klosterbruders » de Wackenroder sau dramele lui Zacharias Werner. În literatura franceză, influența catolicismului nu se termină cu romanticii. Ea se continuă prin Baudelaire, prin Verlaine din « Sagesse », prin Huysmans, prin lirica unui Charles van Lerberghe și Peguy. Ortodoxismul își dă expresia lui universală în romanul lui Dostoewski, mai cu seamă prin « Frații Karamazov », în vădită opoziție cu creștinismul apusean.

Dar în timp ce, inspirându-se din religie, literatura a produs neconținut forme noi, artele spațiale în măsura în care au rămas în serviciul bisericii, par a se fi oprit la etape mai vechi ale evoluției. Astfel, printre puținele monumente arhitecturale religioase ridicate în veacul al XIX-lea, care se bucură de un renume universal, biserica Sainte-Madeleine din Paris, datorită în forma ei actuală lui Vignon și Huvé, imită un templu grecesc cu coloane corintiene; cunoscuta « Votivkirche » din Viena, opera lui Heinrich von Ferstel sau « Apollinariskirche » din Remagen, lucrarea lui Zwirner, revin la stilul gotic. Întoarcerea la gotic a fost adoptată de altfel nu numai de comunitățile catolice, dar și

de cele protestante, care primiră pentru construcțiile lor și stilul primelor basilice creștine și stilul romanic. Sub aceste îndrumări lucrează în prima jumătate a veacului trecut Germanii Stüler și Persius, constructori de biserici protestante în stil de biserică sau, în ani mai apropiați de noi, J. Otzen cu « Kreuzkirche » din Berlin, operă de stil bastard. Goticul rămâne într'acestea aproape singurul stil al construcțiilor religioase cu Viollet-Le-Duc în Franța, cu Pugin în Anglia¹. Nici pictura sau sculptura religioasă n'au depășit modelele Renașterii sau Barocului, după cum întreaga artă religioasă în țările ortodoxe a rămas în sfera stilului bizantin. Instituția bisericii a păstrat astfel legătura dintre arta plastică modernă și religie, fără ca aceasta să mai fie totuși izvorul unor creații originale. Niciun mare nume de pictor, de sculptor sau de arhitect religios nu poate fi pus în epoca noastră alături de numele unor poeți creștini ca Chateaubriand, Lamartine, Dostoewski sau Balzac. Faptu provine de sigur din aceea că pe când plastica religioasă modernă a lucrat în cadrul instituțional al bisericii, sub comandamentul tradițiilor ei puternice, literatura s'a dezvoltat în marginea bisericii și uneori în aparentă opoziție cu ea, cum a fost cazul atâtor poeți creștini, cari au suferit în Apus sancțiunea punerii la index. Dacă religia și chiar variațiile ei confesionale au fost un izvor regenerativ pentru artă și anume pentru manifestările ei care s'au putut exercita cu mai multă libertate, nu același a fost cazul în ce privește influența bisericii. Grijă bisericii, sociologicește explicabilă, de a menține tradițiile ei constitutive, a lucrat asupra artei în epoca mai nouă, ca un factor de statism.

Inspirându-se de atâtea ori din religie, arta a stat deseori la rândul ei în serviciul sentimentului religios. Dacă Evangheliile au putut îndruma atâtea vreme sufletele, lucrul se datorește și frumuseții lor literare. Pietatea medie-

vală s'a alimentat într-o largă măsură din lirica latinească a unui Thomas din Celano sau Jacopone da Todi. De sigur că și azi virtutea patetică a unor cântece ca « Dies Irae » sau « Stabat Mater » este activă în catolicism. Nu numai prin operele poezilor, dar și prin imaginile plastice sau prin compozițiile muzicale, multe suflete au putut fi îndrumate către pietate. Un Dante, un Giotto, un Bach vor fi făcut pentru menținerea unei conștiințe religioase în țările lor, tot atât cât armata predicatorilor care le evanghelizează de sute de ani. O acțiune religioasă putem de altfel recunoaște artei, chiar atunci când nu are un conținut religios.

Dușmănia nutrită împotriva artei de secta iconoclaștilor sau de unele personalități fanatice ca Savonarola sau Calvin a trebuit în cele din urmă să cedeze în fața conștiinței unității idealului și a sprijinului pe care formele lui felurite și-l acordă reciproc. Încă din Antichitate, Platon recunoștea contemplării frumuseții un efect mistic: accesul în patria eternă a sufletului, în lumea Ideilor eterne. În același fel socotește Plotin că pentru a atinge principiul unic din care totul decurge, Ideea de bine care în concepția sa se confundă cu Divinitatea, trebuie să fii « amant, filosof sau muzician »¹⁰. Aceste vechi reprezentări ale platonismului au rămas adânc înrădăcinate în conștiința europeanului. Din ele se trage o vorbă ca aceea a lui Michelangelo scriind Vittoriei Colonna: « Pictura cea bună se apropie de Dumnezeu și se unește cu El ». Tot de acolo cuvântul lui Luther care denumind muzica « o artă divină », o recomandă educației tineretului¹¹. Chiar expresia populară recunoaște frumuseții naturale sau artistice însușirea divinității. Lăudând realitatea sentimentului care inspiră această expresie în vorbirea Germanilor din vremea sa, d-na de Stäel scrie: « Fiecare om poate găsi în vreuna din minunile universului pe aceea care vorbește mai puternic sufletului său: unul admiră

divinitatea în trăsăturile unui părinte; altul, în inocența unui copil; altul, în cereasca privire a Fecioarelor lui Rafael, în muzică sau în poezie »¹². Fără îndoială că arta nu este religie. Dar contemplația artei creează o stare de suflet favorabilă religiei. Există o anume coincidență a valorilor superioare ale culturii; un entusiasm comun care le învâluie pe toate deopotrivă și care permite artei să regăsească sau cel puțin să pregătească atitudinea religiei. În acest din urmă înțeles, gânditorul și teologul protestant Schleiermacher vedea în artă un mijloc de a fructifica subiectivitatea, făcând-o primitoare pentru reculegerea religioasă. Toți filosofi idealști de altfel, un Fichte, un Schelling, un Hegel, au recunoscut în artă și religie două momente continue ale aceluiași proces dialectic al spiritului. În urmărirea scopurilor sale imanente, spiritul se dezvoltă în artă, în religie, în filosofie. Dialectica spiritului în feluritele regiuni ale culturii explică bine pentru idealști străvechea asociație dintre artă și religie și serviciile pe care și le-au putut aduce. Vederea aceasta n'a rămas de altfel cantonată în cadrul idealismului. Am văzut în altă parte (II, 2) că pentru psihologia structurală modernă, oricare ar fi tipul căruia o individualitate îi aparține, oricare ar fi adică valoarea care o domină, ea găsește calea către celelalte valori. Din unghiul tipului său propriu se deschide pentru oricine perspectiva către totalitatea valorilor culturale. Astfel ni s'a arătat că tipului omenesc care privește către lume din punctul de vedere estetic, nu se poate să nu i se desvâluie ceva și din sensul ei religios. De sigur, după cum a arătat Ed. Spranger, religia tipului estetic va avea coloratura ei specială. Dumnezeu îi va apărea ca puterea plastică și ordonatoare care străbate lumea, întocmind-o într'un cosmos armonic de forme frumoase. Religia esteticului este panteismul. Platon și Plotin, Shaftesbury și Goethe sunt printre gânditorii cari au izbutit

să desvolte cu mai multă forță posibilitățile religioase ale atitudinii estetice în fața lumii și a vieții¹³. Studiul lor poate aduce în această privință sugestii dintre cele mai instructive. Aci ne putem mulțumi însă cu stabilirea principiului.

e) AUTONOMIA, ETERONOMIA ȘI PANTONOMIA ARTEI

Studiul eteronomiei artei, pentru a fi complet, are nevoie de un adaus, care nu și-a găsit locul până acum. Intre artă și factorii extraestetici care îi susțin apariția și dezvoltarea ei de mai târziu, raportul variază odată cu trecerea dela forma ei primitivă la forma modernă și cultă. Sexualitatea, munca, împrejurările sociale și viața religioasă alcătuiesc, fiecare în parte, cu activitatea artistică primitivă un întreg organic cu neputință de analizat. Indelețnicirile practice, magice și erotice ale primitivului se desvoltă în creație artistică în unitatea aceleiași elan. Artă primitivă crește în chip firesc din trunchiul tendințelor eteronomice care constituiesc cuprinsul vieții sociale. Imprejurarea mai poate fi exprimată în forma că artă primitivă și celelalte manifestări ale vieții sociale contemporane întocmesc o totalitate nediferențiată, încât cu privire la ele este totdeauna greu a preciza granițele care le despart. În fața unei picturi de pe pereții grotelor paleolitice sau în fața unui fetiș african nu putem deosebi aspectul pur artistic de acel religios. Aceste două aspecte sunt ca fețele diferite ale unui fenomen cultural unic.

Alta este situația artei în societățile culte. Diferențierea treptată a conținutului social ipostazează artă în forma unei activități separate, care poate fi sprijinită de factorii eteronomici ai vieții sociale, dar care nu se mai confundă cu ei. Când Bellini pictează una din madonele lui, îndemnul pietății sale va fi fost un motiv determinant, dar ceea ce rezultă până la urmă este un produs care poate fi considerat

din unghiul simplei lui valori estetice. Privite ca niște opere de artă și nu ca obiecte ale devoțiunii, madonele lui Bellini își păstrează un înțeles deplin. Este cu neputință însă a face această disociație cu privire la un fetiș african, fără ca în același timp ceva esențial din semnificația lui să nu se piardă. Cu timpul motivul se subtilizează în pretext. Pentru un Raffael pictura unei madone nu mai este decât un motiv cu totul aparent. Motivul efectiv și real îl constituie îndemnul de a crea artistic. Pe această cale, artă cucerește treptat condiția autonomiei ei.

Ceea ce a contribuit la promovarea autonomiei artei în epoca modernă a fost situația specială a Renașterii față de artă antică, propusă în acest timp ca model. Poezia și plastica veche, redescoperite acum de gustul timpului, ofereau exemplul unor opere de artă independente de mediul social¹. Statuia unui zeu antic, scoasă la iveală prin săpături arheologice, va fi fost în momentul creației ei un simbol religios și un obiect al cultului. Pentru descoperitorul ei modern ea rămânea însă o simplă operă de artă. Redescoperirea antichității artistice a lucrat astfel ca un puternic factor de disociere a artei din mediul ei eteronomic, sprijinind tendința autonomizării ei. În același sens a lucrat magnificența burgheziei Renașterii în Italia, apoi a burgheziei flamande, olandeze și franceze în veacurile următoare, care în locul unei arte religioase sau războinice, a încurajat o artă concepută ca decorație a interiorului, creând noțiunea cu înțeles limitat estetic a *artei podoabă*. În sfârșit, liberalismul modern operând acea diferențiere a valorilor, a cărei întemeiere filosofică o dă ansamblul criticilor kantieni și al cărei scop era garantarea producătorului cultural de orice influență străină, capabilă să stânjenească lucrarea sa, și-a adus și el contribuția în procesul autonomizării moderne a artei. Partizanii « artei pentru artă » în

secolul al XIX-lea, un Banville, un Gautier, un Flaubert, cu toată noutatea afișată a tezei lor, se găseau de fapt în curentul unei serii istorice seculare, pentru a cărei producere lucraseră deopotrivă umanismul Renașterii, aspirația artistică a întregii burghezii apusene și liberalismul mai nou. Seria istorică a autonomizării artei a continuat de altfel și după susținătorii « artei pentru artă », către sfârșitul epocii romantice. Pretenția simbolismului de a elimina din poezie orice conținut intelectual și de a o reduce la muzică, revenită în noțiunea « poeziei pure » a lui H. Bremond², lupta lui Hanslick împotriva muzicii sentimentale și programatice³, pe care vrea s'o reducă la un pur joc al fantaziei sonore, reclamațiile cubismului în pictură, care în locul anecdotei din pânzele vechilor maeștri, dorește simple armonii de linii, suprafețe și colori, sunt tot atâtea încercări de eliminare a eteronomicului din artă, în vederea ascensiunii către condiția autonomiei ei.

Autonomizarea artei a însemnat un efect fericit prin descătușarea forțelor artistice creatoare. Ieșită, cel puțin parțial, de sub comandamentul tendințelor extraestetice, arta a putut să se manifeste mai liber și prin urmare mai bogat. Densitatea creației artistice în cultura modernă este fără îndoială un efect al autonomiei ei. O densitate care nu este numai cantitativă, dar și calitativă. Mai multe forțe artistice deșteptate la conștiința vocației lor, înseamnă o sporire a sorșilor pentru vocațiile geniale. Și de fapt veacul al XIX-lea, epoca prin excelență a autonomiei artei, constituie o galerie de puteri artistice de primul ordin, într-o proporție pentru care nicio analogie nu poate fi găsită în trecut. Intr'un interval de timp de mai puțin de cinci decenii creează partea cea mai importantă a operei lor niște artiști ca Balzac și Hugo, Tolstoi și Dostoewski, Ibsen, Delacroix și Wagner. Nici quattrocento sau cinquecento

italian, cu toată extraordinara lor producție în ordinea plastică, n'au produs un număr egal de figuri mai mari, în domeniul atâtor arte. Este absolut sigur că enormul avânt artistic al ultimului veac se datorește în primul rând eliberării artei din cercul puterilor extraestetice care o subjugau altădată.

Dar autonomizarea artei s'a legat și cu unele desavantaje. Strâns asociată cu tendințele eteronomice, arta primitivă înobilă toate manifestările grupului social. Nu este activitate a primitivului, economică, războinică sau religioasă, care să nu ia formă artistică. « În societățile primitive, scrie Bouglé, arta există pretutindeni; ea ne apare amestecată în totul »⁴. Aceeași situație o caracterizează J. Cohn, când denumeste arta primitivă *pantonomică*⁵. Pantomomia artei s'a păstrat și mai târziu. Vieța socială a antichității și a Evului Mediu se desfășura încă într'un plan artistic care a fost părăsit mai târziu. Meseriile, formele vieții profesionale, sărbătorile poporului păstrau încă o remarcabilă valoare artistică. Odată însă cu autonomizarea artei, celelalte manifestări ale vieții sociale, disociate din complexul care le menținea solidare cu arta, au pierdut orice frumusețe. Autonomizarea artei a favorizat elanul ei creator, dar a micșorat baza ei de atingere cu întinderea vieții sociale, îngăduind revărsarea unui val de urîtenie peste lucruri și așezări omenești. Mulțimea marilor artiști și a marilor opere în veacul al XIX-lea nu coincide de loc cu o frumusețe deosebită a obiectelor uzuale și a întregului cadru în care existența socială a secolului se desfășoară. Raportul este mai de grabă invers. Marele elan creator al artei autonome în literatură, în muzică, în teatru s'a însoțit în tot decursul veacului al XIX-lea cu josnicia estetică a cadrului nostru comun. Situația nu ni se pare însă iremediabilă și fatală. Reluând problema, vom căuta să arătăm într'un capitol viitor, consacrat locului artei în civilizația

modernă, cum din însăși datele fundamentale ale acesteia, vechea pantonomie a artei pare a se reconstitui pe altă cale.

În sfârșit, autonomizarea artei a avut și o altă consecință. Eliberarea artei din sfera eteronomiei ei a slăbit interesul cu care era urmărită altădată, îngustând și specializând publicul ei. Nici poezia, nici teatrul, nici muzica, nici plastica zilelor noastre nu mai au publicul de altădată. O artă purificată de eteronomic, redusă la simpla ei expresie estetică, izolată în unicul plan autonom, se leagă cu mai puține rădăcini de sufletul mulțimii. Esoterismul artei moderne, arta pentru rafinați, este un alt fenomen al timpului nostru decurgând din procesul autonomizării ei. În locul artei religioase a altor epoce, se constituie astfel o religie a artei, un amatorism delicat în care se cultivă valori estetice dificile. Dar zeitatea căreia i se aduc aceste închinări, scoasă din aerul mare care întreține vitalitatea, amenință să moară. Arta esoterică a rafinaților, construită pe afirmarea autonomiei neîntinate a valorilor estetice, este un fenomen nobil, dar crepuscular, actul final al unei decadențe care se consumă cu demnitate și distincție. Fenomenul devine cu atât mai îngrijorător, dacă ne spunem că în această vreme, nevoia artistică a masselor nu piere, dar ea este captată și întrebuințată de artiști și opere de o valoare cu totul inferioară. Publicul pierdut pentru marea artă, devenită prea specială, este lăsat sub influența mediocrității sau a josniciei artistice. Cultura artistică a timpului nostru vede astfel problema ei cea mai însemnată în restabilirea contactului mulțimilor cu arta superioară a timpului, prin resolidarizarea acesteia cu tendințele eteronomice ale societății contemporane. Numai o artă pătrunsă din nou de spiritul timpului și în care omul de azi să-și recunoască destinul și aspirațiile lui, poate reda inspirației moderne vechiul ei ecou și influența pe care în mare parte a pierdut-o.

7. DIFERENȚIERILE SOCIALE ȘI PSIHOLOGICE ALE ARTEI

Comparația artei primitive cu arta cultă ne-a folosit ca o procedare metodică menită să analizeze și să scoată în evidență factorii extraestetici cari susțin întreaga evoluție a artei, în toate societățile omenești. Această comparație a stabilit însă până la urmă și unele deosebiri între arta primitivă și cultă, de care cunoștința lor mai exactă trebuie neapărat să țină seama. Deosebirile dintre aceste două forme de artă provin din caracterul felurit al societăților în mijlocul cărora apar. Arta primitivă este manifestarea unui grup omenesc relativ mărginit și foarte omogen. Micul volum al triburilor primitive stă la originea statismului și tradiționalismului lor în toate domeniile. Unde se găsesc puțini oameni laolaltă, mulțimea influențelor în acțiune este restrânsă, îndemnul imitației reciproce este mai puternic, individualitatea originală este încă absentă. Lipsa de inventivitate a artei primitive, tradiționalismul ei secular, sărăcia și monotonia motivelor ei decurg din puțină întindere a grupului social care o susține. Dar o societate restrânsă este în același timp și puțin diferențiată. Mulțimea și varietatea funcțiunilor într-o societate apar totdeauna odată cu sporirea volumului ei. Lipsa de diferențiere lăuntrică, omogeneitatea triburilor este pricina fenomenului denumit pantonomia artei primitive, adică al prezenței ei universale și al amestecului ei cu toate formele de manifestare a vieții sociale. Dimpotrivă,

ceea ce se numește artă cultă este totdeauna produsul unor societăți mai extinse și mai diferențiate. Extinderea grupului social sporind numărul influențelor și proveniența lor introduce în arta cetăților și a națiunilor o vioiciune, o multiplicitate și o varietate de teme superioară. Diferențierea socială eliberează apoi individualitatea creatoare și ipostazează activitatea artistică într-o formă autonomă de manifestare socială, ruinând vechea ei pantonomie.

Este cu neputință de a înțelege arta primitivă fără a o pune în legătură cu societățile foarte mărginite în mijlocul cărora apare. Din această simplă constatare se vede cât de riscată este identificarea dintre arta primitivă și arta infantilă, încercată de atâtea ori. « Artă copiilor și artă primitivă a adulților, scrie Luquet, prezintă exact aceleași caractere »¹. Ipoteza identității dintre aceste două forme ale artei este primită cu scopul de a dobândi un surplus de lumini asupra condițiilor care determină creația primitivă. De când științele morale au preluat legea haeckeliană după care ontogenia repetă filogenia, se presupune că activitatea artistică a copiilor reproduce în particularitățile și condițiile ei arta primitivilor și cum observația acesteia din urmă este dificilă, întru cât privește varietatea ei exotică, și imposibilă, în ce privește speța ei preistorică, se socotește că studiul artei infantile poate ajunge la rezultate cu neputință de atins altfel. Față de acest mod de a raționa foarte generalizat astăzi se cuvine a se observa că numai arta primitivă reprezintă o diferențiere socială a creației artistice, pe când arta infantilă înfățișează produsul unei diferențieri psihologice. Artă primitivă și infantilă nu sunt deopotrivă manifestarea unui grup social puțin numeros și omogen. Artă infantilă este mai de grabă lucrarea unui artist solitar. Artă infantilă nu este corelaționată cu un public. Din acest punct de vedere, ea se deosebește de toate formele artistice,

cu singura excepție a artei patologice a schizofrenicilor. Copilul care desemnează sau care improvizează muzical și își povestește o întâmplare n-o face niciodată cu scopul de a obține un efect asupra altor persoane. Produsele sale artistice rămân un fel de autoconfesiune și au în această calitate un caracter tainic. El nu consimte să le înfățișeze și nu le repetă de bună voie în fața unor oameni străini, că numai cu oarecare greutate și după ce succesul obținut aprinde în conștiința lui naivă ceva din starea de spirit a artistului adult. Pe de altă parte, spre deosebire de artă primitivă, artă infantilă este liberă de orice tendințe eteronomice. Neurmărind să influențeze pe cineva, ea nu este determinată și nu se găsește în serviciul curentelor care străbat viața socială. Copilul nu se slujește de desen, scrie P. Lascaris « ca de o scriitură pictografică, nici ca de un ornament, cu atât mai puțin pentru a-și face divinitățile propice sau pentru a-și indica adeziunea la un clan sau la un trib. Copilul desenează din nevoia de a face ceva, dintr-o simplă impulsie motrice la care vine să se adauge imitația unui act pe care îl vede sau pe care l-a văzut împlinindu-se sub ochii săi »². Dar pentru aceste motive, nu se poate spune că lucrează artistic dintr'un motiv estetic autonom, deoarece el n'a putut cuceri conștiința independenței și a valorii intrinsece a artei. Creația lui este numai asocială. Ea se construiește din elemente pur subiective și compune întreguri care adeseori nu au semnificație decât numai pentru desenatorul sau povestitorul lor. Arbitrarul unora din desenele copiilor sau ale reveriilor lor pronunțate cu graiu viu, adeseori observat de psihologi, nu-și găsește asemănarea decât în subiectivismul arbitrar al artei schizofrenicilor. Aceeași constelație spirituală în artă determină și în creația infantilă și în aceea schizofrenică termeni noi, necunoscuți de vocabularul comun, cu înțelesuri strict arti-

stice: « neologismele » nebunilor, observate de mulți psihiatri³, dar și ale copiilor. Istorisirile acestora din urmă se urmează uneori într'un vocabular închipuit pe de-a-întregul. Șirul reprezentărilor în povestirile copiilor mici este apoi atât de relaxat, încât Groos l-a putut compara cu delirul patologic al adulților⁴. Niciodată arta primitivă nu manifestă însușirile acestui subiectivism, care dă unora dintre produsele artistice infantile un înțeles personal limitat, necomunicabil, asocial. Apropierea artei primitive de arta infantilă nu se susține mai bine nici pe terenul aceluia *realism intelectual*, în care Luquet vede totuși trăsătura lor comună. Arta primitivilor și a copiilor, spune Luquet, se distinge prin aceeași înclinare de a înfățișa ceea ce inteligența cunoaște despre lucruri și ființe, nu ceea ce ochiul vede în ele. Și de fapt unele trăsături decurgând din acest realism intelectual, precum transparența imaginilor, disproporția elementelor, combinația perspectivei frontale cu cea laterală, narațiunea grafică, etc., revin deopotrivă în ambele forme de artă. Copilul, ca și unii dintre primitivi, va desemna deopotrivă casa și oamenii cari o locuiesc, văzuți prin zid; el va plasa într'un profil un ochiu văzut din față, va desena pintenii ofițerului mai mari decât restul siluetei sau va înșira scenele succesive ale unui eveniment (imaginile tip Epinal): tot atâtea trăsături care decurg din știința despre lucruri, nu din viziunea lor nemijlocită. Și cu toate acestea primele imagini desenate de oameni, siluetele de mamuți și de bisoni, de rinoceri, mistreți, cerbi și cai, găsite pe pereții grotelor din Altamira și Font de Gaume, au un stil de un realism uimitor. Cu referință la aceste exemplare ale artei primitive, putea spune M. Verworn, că arta primitivă este *fisioplastică*, spre deosebire de arta infantilă care este *ideoplastică*⁵. Alături de această artă realistă a paleoliticului și a triburilor de vânători moderni,

există de sigur și arta imaginativă a neoliticului și a triburilor agrare, despre care am vorbit altădată, dar aceasta din urmă este impregnată de atâtea reprezentări magice, încât nici cu ea arta infantilă nu poate fi identificată.

Aceeași circumspecție trebuie observată în apropierea artei primitive de așa numita « artă populară ». Fără îndoială că deosebiri care o separă pe aceasta din urmă de arta cultă și o apropie de formele fruste ale artei sunt esențiale, fără ca totuși subordonarea ei în sfera acestora să fie posibilă. Intocmai ca arta primitivă, arta populară trăiește deopotrivă într'un plan pantonomic. Societățile rurale, adevăratele ei purtătoare, desvoltă în forme artistice toate manifestările vieții lor. Costumul, obiectele de utilitate și formele sociabilității se îmbogățesc aci cu un accent artistic, înfățișând un plus decorativ peste stricta lor finalitate. Cine se simte apăsător de urîtenia lucrurilor și uscăciunea relațiilor omenești în civilizațiile noastre urbane trebuie să caute aceste societăți pentru a regăsi un mediu de obiecte frumoase, o muncă nobilă, un graiu înflorit, forme ceremonioase ale întâmpinării dintre oameni și ale adunărilor lor. Autonomizarea artei și diferențierea artistului sunt procese care încă nu s'au produs și astfel darurile de imaginație și fantezie se găsesc răspândite în toată masa socială. Pentru că nu există încă artiști specializați, toată lumea este mai mult sau mai puțin artistă. În schimb, spre deosebire de creația autonomă cultă, arta populară este mai puțin inventivă, mai conservatoare, mai statică. Ea păstrează uneori forme artistice sau amintirea unor tradiții sau forme cultice din cea mai adâncă antichitate. Proba acestei vechimi a încercat-o P. Saintyves pentru povestirile lui Perrault, în care crede a recunoaște urma unor vechi ritualuri barbare⁶. Locuința neolitică circulară, cu vatra în mijloc, se mai găsește în Franța, în unele colibe de păstori, beciuri

de vinuri, etc. Alt tip al casei neolitice revine în unele construcții țărănești din Transilvania. De asemeni casa romană, cu o curte centrală, poartă de intrare, locuința în fund și dependențele laterale, este semnalată aproape pretutindeni în Franța⁷. Ornamentele spirale de pe olăria neolitică se regăsesc pe vasele țăranilor din zilele noastre. De asemeni figurinele și animalele de pământ ars sunt făcute de țăranul român contemporan, întocmai ca de oamenii din epoca pietrei lustruite. Nu se poate spune totuși că arta populară nu primește niciun aflux de influențe noi. Aproape în fiecare epocă, ea dobândește în depozitul ei forme ale artei culte căzute în desuetudine. Există un proces de circulație al formelor artistice de sus în jos, încât pentru unii autori arta populară nu este decât o veche artă cultă, preluată de societățile rurale și cu această ocazie simplificată și stilizată. «Majoritatea dansurilor noastre rustice, scrie Lalo, sunt vechi dansuri de curte sau de salon, demodate în mediul lor original și păstrate în câteva provincii»⁸. «O mulțime de influențe îndepărtate, dar mai cu seamă acelea ale stilului roman și ale stilului Ludovic al XIV-lea, cu acantele lor mai mult sau mai puțin înflorite predomină încă în stilul popular scandinav al zilelor noastre». Originea multora dintre basmele noastre pare a sta în textele lui Herodot, în povestirile unui Boccaccio sau în episoadele poemelor lui Tasso și Ariosto⁹. S'ar putea spune că în arta populară se încrucișează două serii de influențe: una ridicându-se din arta primitivă, cealaltă descinzând dintr'o artă cultă mai veche. Aceste două serii nu decurg însă paralel, ci se contaminatează și se amestecă între ele. În acest amestec se pierde ceva și din firea artei culte și din aceea a artei primitive. Comparată cu cea dintâi, arta populară reprezintă produsul unei simplificări, al unei stilizări și tipizări. Personajele basmelor sunt lipsite uneori

chiar de numele lor propriu, cadrul lor nu este aproape de loc zugrăvit, caracterele lor sunt reduse la o singură trăsătură tipică: așa de pildă când se vorbește de un împărat bun căsătorit cu o femeie rea, care stăpânea într'o țară dela miazănoapte și din a căror căsătorie s'a născut un fecior voinic. Aceeași înclinație spre stilizare, conferă decorației un loc atât de precumpănitor printre artele populare, în vădit contrast cu arta infantilă, care aproape nu cunoaște categoria decorativului, dar cu multă apropiere de arta primitivă. În schimb, dacă aceasta din urmă are, mai ales în formele ei mai evolute, o netăgăduită pecete magică, arta populară este liberă de această tendință. Un dans, un desen sau un modelaj primitiv este adeseori reputat a avea o influență asupra realităților pe care le reprezintă. Nu același este însă cazul pentru manifestările corespunzătoare în arta poporului. Deși prin originile lor, acestea din urmă pot atinge sfera primitivă a magiei, vechiul lor înțeles s'a pierdut și exercițiul lor actual se face în interiorul unei constelații spirituale deosebite. Manifestările artei populare întovărășesc evenimentele periodice ale vieții naționale, punctează ritmul ei și în genere înlănțuie pe agentul lor cu întreaga ființă a națiunii, întărind și sporind în el conștiința de unitate a grupului social. Orice om din popor care încrestează stâlpul casei sale, povestește un basm sau îmbracă costumul său frumos împodobit atinge prin aceste acțiuni ființa colectivă a neamului său, comunicând cu ceea ce reprezintă ea ca absolut în timp și în spațiu. Intr'un mod analog, artistul primitiv putea comunica cu totemul tribului său. Aci însă, conștiința participării totemiste a evoluat către împărtășirea din conștiința de neam, magicului i s'a substituit socialul și în această evoluție și înlocuire de valori stă și deosebirea cea mai de seamă între arta primitivă și populară.

8. ARTA ȘI CIVILIZAȚIA MODERNĂ

Cercetătorii cari au vrut să stabilească originea artei s'au izbit totdeauna de greutatea de a nu putea afla nicăieri o societate omenească în care arta absentă cu o clipă înainte să apară după aceea și prin puterea unor condiții determinate. O societate lipsită de activitate artistică este ceva cu neputință de găsit atât în trecutul istoric și preistoric, cât și în prezentul etnografic. Istoria și întinderea artei coincid din această pricină cu întreg trecutul omenirii și cu întreaga ei varietate spațială. Dacă arta este însă nedeslipită de existența oamenilor în societate, rolul ei înăuntrul acesteia am văzut că se schimbă considerabil dela epocă la epocă și dela cultură la cultură. După cum am observat și la sfârșitul capitolului consacrat eteronimiei artei la popoarele primitive, dacă arta nu deține conducerea spirituală a grupului, în schimb ea este forma în care se îmbracă toate manifestările lui. Vânătoria și munca ogorului, pregătirile războiului și practicele rituale care îl întovărășesc acasă, în timp ce el se desfășoară pe câmpiile de luptă, ceremoniile legate de naștere și moarte, într'un cuvânt toate momentele mai de seamă ale coexistenței sociale primitive sunt ocaziuni de artă. Ceremoniile și festivitățile moderne organizate în jurul vreunei împrejurări legate de viața Statului sau de viața religioasă, de sărbătorile poporului și de amintirile națiunii, prilejuiesc

uneori și printre noi manifestări artistice ale grupului. Dar ele sunt rare, intermitente și puțin însemnate, dacă le comparăm cu frecvența, continuitatea și importanța locului pe care astfel de manifestări îl dețin printre primitivi. Valoarea riturilor și sentimentul festivului se găsesc azi într'o incontestabilă decadență. Individualismul și laicitatea societăților noastre a istovit acea conștiință simbolică a vieții care dădea altădată atâtoră din manifestările ei colective o formă artistică.

Am arătat pe de altă parte că odată cu desfășurarea vieții istorice, observatorul are ocazia să noteze o treptată înlocuire a manifestațiilor de grup cu creațiile artistice individuale. Această transformare în evoluția artistică a omenirii marchează o decadență a dansului, a pantomimei dramatice și a decorației, adică a tuturor artelor în care creatorul și contemplatorul sunt deopotrivă ființa colectivă a grupului. Odată cu această evoluție se schimbă și locul artei în întregul societății omenești. Artă nu mai este forma universală de manifestare a vieții sociale, ci o completare și o încununare a ei. Ostenelile vieții în societate și degradările muncii își găsesc în artă complementul lor cu virtuți de regenerare și înobilare. Acesta este fără îndoială sentimentul burghezului modern care acordă câteva ore pe zi unei lecturi literare sau care se hotărăște să-și petreacă seara într'un teatru sau într'o sală de concert.

Dar cu toate că în mod general aceasta a fost situația artei în civilizația modernă, se pot stabili și unele momente în care arta a aspirat la un loc de mai mare întindere, fără îndoială nu în sensul primitiv de prelungire a vieții sociale, ci în acela de conducere spirituală a ei. Prima oară lucrul s'a petrecut chiar în zorii civilizației moderne. Artă a jucat în timpul Renașterii un rol eliberator. Ea a lucrat ca o putere de smulgere din vechile cadre autori-

tative ale devoțiunii medievale. În felul acesta, arta a grupat în jurul ei și a servit toate finalitățile civilizației omenesti în timpul Renașterii. Felul în care arta s'a comportat pentru a obține acest loc central și coordonator este deosebit de interesant și el merită a fi notat aci. Când străbatem cetățile italiene, în care viața Renașterii a pulsat mai puternic, constatăm că activitatea artistică a veacurilor al XV-lea și al XVI-lea s'a dezvoltat într-o strânsă conexiune cu viața religioasă, ale cărei tendințe dominante în epoca anterioară căutau acum a fi slăbite și înlăturate. Renașterea alcătuește o etapă de tranziție între tipul civilizației colective și anonime a Evului Mediu către civilizația individualistă a vremurilor noastre, dela regimul autoritativ la regimul libertății, dela mistică la știință. Marele agent al acestei prefaceri este arta, care se insinuează în formele vieții religioase, pentru a le sparge dinlăuntru. În catedralele închinat lui Dumnezeu, se introduce acuma reprezentarea omului și a naturii, cu o frumusețe caldă și sugestivă care își ajung. Gândul este astfel rechemat din transcendent în imanent, în câmpul lumii de aci pe care este dat omului s'o cunoască prin știință și libertății lui, s'o transforme după idealul de justiție al rațiunii lui.

În secolele următoare Renașterii, arta pierde conducerea spirituală a civilizației europene. Artiști mari există fără îndoială și în secolul al XVII-lea și al XVIII-lea, dar, luptele hotărâtoare ale spiritului se dau aiurea decât în câmpul artei. Impulsiunile primite din Renaștere se desăvârșesc acum în filosofie și în morală. Numele reprezentative ale timpului numai trebuiesc căutate în rândul pictorilor și al sculptorilor ci în acela al gânditorilor și al literaților. Câteva din genurile artistice ale Renașterii se continuă în disciplinele morale create acum sau redescop-

perite. Portretul în care excela un Raffael sau un Tizian, un Holbein sau Dürer devine analiza morală a omului în clasicismul francez. Continuatorii cei mai interesați ai portretiștilor Renașterii sunt poeții dramatici și moralistii Franței. Aceeași cunoaștere imanentă a omului se continuă de pe pânzele acelora în teatrul lui Racine și Molière, în cugetările lui Pascal, în maximele lui La Rochefoucauld și chiar în aforismele, butadele și anecdotele lui Beaumarchais, Rivarol și Chamfort. Natura care mijise în orizontul pânzelor Renașterii invadează întreaga scenă a tabloului în pânzele unui Rubens și Jordaens, Claude Lorrain și Poussin. De aci ea se revarsă în inspirația poezilor și devine problemă pentru filosofi. Dacă astfel Rousseau descoperă natura în literatură, împrejurarea se datorește fără îndoială faptului că privirile sale fuseseră educate mai înainte de către pictura peisagistă a Nordului și a Franței. În această atingere și prin analogie cu natura divinizată, recunoaște Rousseau prețul naturii în om, pe care o opune convențiilor elaborate în viața de curte a vechiului regim. Democrația a însemnat în intenția făuritorilor ei moderni o reapropriere a omului de natură, o încercare de restaurare a vechiului Adam, împotriva tuturor falsificărilor bunei lui naturi primitive și a tuturor nedreptăților pe care veacurile le-au îngrămădit în contra lui. Imanentismul artei Renașterii ajungea la această îndepărtată consecință.

În timp însă ce aceste urmări se desfășurau către un punct cu totul opus aceluia care le generaseră, nevoile timpului împinseră din nou arta către postul ei de conducere. Lucrul s'a întâmplat la începutul veacului trecut, în filosofia romantică. Niciodată nu s'au pronunțat despre artă cuvintele unei prețuiri mai înalte, decât în acea Germanie de acum o sută de ani, unde la umbra fiecăreia din

micile ei universități provinciale, trăia cel puțin câte un om practicând religia artei și metafizicii. Indrumările imanentiste desprinse din arta Renașterii produsera o cunoștință mecanicistă a lumii, care lăsa nesatisfăcută o aspirație vie în sufletele acestor visători. Muzica simfonică și muzica de cameră le făcea tangibilă o realitate care nu se putea rezolva în ecuațiile științei. Contemplarea artei grecești, redescoperită pentru Germania de către Winckelmann, într-o mică Renaștere pe seama ei, le aducea în față exemplul unei lumi de armonie, ridicându-se sublimă peste contrastele și sfâșierile lumii în care trăim noi. Din aceste experiențe se desvoltă pe de o parte reprezentarea artei ca un mijloc de cunoaștere a realității esențiale a lumii, pe de altă parte înfățișarea ei ca un mijloc de conciliere a ideii cu sensibilitatea, ca un loc de aplanare a divergenței universale și deci ca o țintă a întregului proces al lumii. Cine studiază filosofia lui Schelling se poate pătrunde astfel de adevărul că întreaga realitate există pentru a produce opera de artă și că nu este vieață omenească mai bine împlinită decât aceea închinată cultului ei.

Același lucru în ce privește consecințele etice ale Renașterii. Ideea autonomiei raționale a persoanei își aflate în morala kantiană întemeierea ei cea mai adâncă și consecințele ei cele mai îndepărtate. Dacă omul își găsește în rațiunea proprie principiul voinței lui morale, se înțelege atunci că toate determinările eteronomice care i se pot asocia, nu fac decât că corupă valoarea pură a faptei. Binele trebuie deci făcut nu numai în afara înclinațiilor, dar chiar împotriva lor. Această aspră morală a luptei cu sine însuși putea câștiga admiratori, dar nu și adepți. Țintele morale ale omenirii se arătau deci mai bine servite încercând să ne deschidem drumul către ele prin ajutorul cald și încântător al artei. Artă are, în adevăr, virtutea

de a pune în acord în sufletul nostru sensibilitatea cu rațiunea. Sensualitatea materiei ei se temperează prin forma rațională care o ordonează. Ispitindu-ne fără josnicie și disciplinându-ne fără să găsească în noi împotrivire, arta îi apărea lui Schiller drept adevărata educatoare morală a genului omenesc. « Scrisorile asupra educației estetice », ca și strofele poemei « Die Künstler », a cărei frumusețe provine nu din forma ei didactică, ci din curățenia sufletului pe care îl simțim animând-o, indică arta la locul de conducere spirituală a omenirii și îndrumând un viitor în care marile ei intuiții armonioase să se transforme în certitudini ale rațiunii și în drepte așezări ale cetății.

Romantismul n'a izbutit însă să promoveze o civilizație europeană bazată pe artă. Gândul stăpânirii naturii prin tehnică și a reformei sociale după idealul rațiunii, a fost printre îndrumările generale ale secolului, mai puternic decât estetismul romanticilor. Rezultatul acestui îndoit gând a fost pe de o parte mașinismul, pe de alta democrația veacului al XIX-lea. Raportul mașinismului și al democrației cu artă a fost în primul moment negativ. Mașinismul înlocuind în ordinea obiectelor utile, creația individuală a meșterilor-artiști de odinioară cu produsele fabricate în serie, a coborât în mod simțitor nivelul artistic al mediului în care oamenii se mișcau. Un om al Renașterii care pătrundea printr-o poartă sculptată în locuința sa și găsea aci o ambianță de lucruri frumoase și cu grije executate, arme, mobile, vase și cărți înobilate prin pecetea lor stilistică, trăia sub vraja unei sugestii de artă pe care nici n'o bănuiau modernii, înconjurați cum erau de obiecte reci și inexpresive, produsele muncii fără fantazie a mașinii. Democrația la rândul ei a împuținat conținutul artistic al vieții moderne. Căci artă trecutului trăia într-o măsură precumpănitoare din magnificența principilor și

a nobililor. Puternicul sentiment despre sine al căpeteniilor politice, religioase și militare se manifesta în afară, pentru a se reprezenta, prin acele palate rezidențiale, catedrale și mausolee și prin toate podoabele artistice care le umpleau cu profuziune. Strălucirea artei în vechiul regim era corelatul extern al măreției pe care stăpânitorii țărilor apusene o concepeau despre ei și doreau a o impune și a o face respectată de către popoarele lor. Când, așa dar, democrația stinse fenomenul conștiinței princiare și nobilitare, valoarea artistică a civilizației europene diminuează în consecință. În locul palatelor de reședință, a catedralelor și mausoleelor, democrația industrialistă a veacului al XIX-lea înalță construcțiile triste și monotone ale fabricelor și locuințelor de lucrători, care dau primei întâlniri cu împrejurimile marilor orașe caracterul unei adevărate restriști sufletești.

Din însuși aceste feluri de a fi ale mașinismului și democrației se impune însă nevoia artei în viața modernă. Muncitorul industrial al epocii noastre este în adevăr o ființă al cărui centru de viață nu coincide cu centrul interesului său. Munca fără inițiativă, fără inventivitate și fără bucurie din industriile timpului lasă libere și neocupate interesul și pasiunea lucrătorului contemporan. Acest interes își caută deci un punct de aplicație în afară de cercul ocupațiilor profesionale. Dacă masele moderne s'au putut organiza politicește, împrejurarea o explică de sigur disponibilitatea sufletească a omului rămas nesolicitat mai adânc de munca sa. Politica e însă una din formele mai demne de viață care pot împlini vidul existenței industriale. Forme mai frivole sau josnice pot concura cu aceasta, constituind o adevărată primejdie pentru viitorul civilizației noastre. Artă apare în aceste condiții pentru a da noblețe și farmec unei vieți care nu le pot cuceri în desfășurarea ei cotidiană.

Pe de altă parte, masele democratice au început să simtă la un moment dat că munca de stăpânire tehnică a naturii, în serviciul căreia se găseau ele și practica libertăților politice, puse în serviciul lor, nu puteau alcătui scopul însuși al vieții moderne. Am distins altădată între valori-mijloace și valori-scopuri. Tehnica stăpânirii naturii este o valoare-mijloc. Căci încercăm a aduce natura în puterea noastră pentru a realiza pe această temelie de siguranță, valori mai înalte și autonome al sufletului omenească. Tehnica este suma mijloacelor prin care obținem și sporim avuțiile economice. Avuțiile sunt însă scopuri numai pentru avari. Pentru o conștiință normală, ele sunt baza unor năzuințe care le întrec. De asemeni practica libertăților politice nu poate fi în niciun caz un scop. Pentru ce suntem liberi? Cui folosește libertatea noastră? Iată niște întrebări care sugerează încheierea că existența nu-și poate dobândi un înțeles decât dela punctul în care orice aspirație încetează. Este adevărat că civilizația noastră a fost definită ca o civilizație a mijloacelor, ca o civilizație faustică, în care frumusețea voinței încordate își ajunge sieși. Riscăm însă să ne rătăcim în absurditate, dacă hărniciei noastre îndreptată către fapte nu izbutim să-i dăm scopul unei valori nedepășite.

Nu putem arăta cu siguranță care va fi caracterul civilizației viitorului, în legătură cu care valoare-scop adică se va determina felul ei. S'ar putea întâmpla însă ca arta să ocupe din nou un loc și să fie chemată a îndeplini o funcțiune asemănătoare cu aceea pe care și-a asumat-o de două ori în decursul civilizației moderne. Putere desrobitoare și călăuzitoare în Renaștere și Romantism, s'ar putea întâmpla ca arta să fie chemată din nou la acest rost. Sforțarea de organizare a vieții moderne e posibil să ia forme estetice. Ceea ce trebuie arătat deci este că această

orientare a fost formulată uneori și că ea stă atât în planul de realizări cât și în posibilitățile timpului nostru.

Încă dela sfârșitul secolului trecut două mari spirite reprezentative au simțit aceasta. Leon Tolstoi în Rusia și John Ruskin în Anglittera au cerut artei o intervenție înobilatoare în viața poporului. Arta vremii sale o resimțea Tolstoi desolidarizată de viața poporului, plină de tendințe anti-sociale, izolată în estetismul ei. Artiștii trebuie să părăsească aceste căi. Ei trebuie să se înapoieze în mijlocul poporului, să-i răsfrângă viața și să-i vorbească limba lui, propagând în focul emoției artistice spiritul iubirii de oameni și de Dumnezeu. Minunatele «Povestiri populare» ale lui Tolstoi sunt rodul acestei orientări și pilda pe care marele rus o dădea artiștilor contemporani. În același fel, John Ruskin prefera și propunea ca exemplu, dintre marile varietăți ale artei trecutului, pe aceea plină de cucernicie și puritate sufletească a pictorilor prerafaeliți. Pe când însă Tolstoi dorea o coborâre a artistului în popor, Ruskin preconiza o înălțare a poporului către creațiile superioare ale artei. Nădejdea bună a profetului-estet socotea că multe din disarmoniile civilizației noastre industrialiste vor dispărea îndată ce se va întinde și întări influența armonioasă a artei. Din cuvântul lui Ruskin au pornit toate acele inițiative de popularizare a artei, prin răspândirea de bune reproduceri din capodoperele trecutului, prin înmulțirea ocaziilor în care insul din popor poate cunoaște și înțelege realizările cele mai desăvârșite ale artei, prin reforma estetică a imprimeriei, etc. În același timp, propaganda ruskiniană a stat la originea mișcării de înălțare artistică a industriei caselor, a mobilierului și a ustensilelor, în curentul căreia timpul nostru își caută stilul său. Interesul modern pentru arta primitivă se aprindea la rândul lui din constatarea că

triburile negre sau indiene izbuteau mai bine ceea ce popoarele moderne și civilizate încercau să câștige pentru ele.

Dacă, pe de altă parte, democrația în faza ei de luptă și afirmare a putut părea că se desvoltă împotriva artei, este drept a spune că în faza ei de consolidare, democrația întreține o multiplă relație cu artisticul. Este drept că odată cu înlăturarea claselor nobile, dispărea un factor artistic constructiv de mare importanță. Dar dacă palatele se împuțină, crescuse în schimb marile lucrări comunale și naționale. Astfel de lucrări s'au realizat pe o scară mai mult sau mai puțin întinsă în toate marile centre moderne de aglomerație, pentru a da poporului cadrul de viață și activitate corespunzătoare importanței sentimentului de sine. Simțul măreției a trecut din conștiința nobilitară în aceea a poporului și capitalele moderne îl manifestă în lucrările lor de interes public. Sensibilitatea generatoare de artă a monumentalului n'a decăzut astfel în democrații. Ea își găsește numai un alt teren de aplicație în lucrările comunale care au schimbat fața capitalelor moderne în ultimul veac.

Lucrărilor comunale li s'au asociat lucrările naționale. Cine străbate peisajele țărilor moderne are prilejul să admire profuziunea acestor lucrări, care adaugă frumuseții naturii frumusețea artei. Șosele și poduri, consolidări și îndiguiuri introduc în peisaj accentul intervenției umane, transformând chipul antic și sălbatec al planetei noastre, într-o figură umană și apropiată, în care simțului nostru social îi place să se regăsească. Alternarea sălbatecului și elementarului cu lucrările științei și civilizației, desfășoară sub ochii călătorului însăși drama modernă a îngenuncherii naturii. Acest element estetic al peisajului crește în fiecare zi.

Tehnica la rândul ei nu se împotrivesc artei decât în formele ei grosolane și începătoare. Pe măsură însă ce mijloacele se coordonează mai bine cu scopurile și duritatea materialelor devine mai flexibilă prin intervenția unui utilaj mai ingenios, perfecțiunea artistică se poate asocia într'un grad oarecare cu produsele mecanice ale tehnicii. Crearea industriilor artistice a devenit astfel dela sfârșitul veacului trecut una din preocupările cele mai interesante ale epocii noastre. După cum observă Werner Sombart, există chiar o sumă de industrii artistice, precum a mobilierului, a pietrelor prețioase, a porțelanului și sticlei, a legăturilor de cărți și a reproducerilor de tablouri, în care s'au realizat progrese superioare acelor din alte vremuri. Mașinismul și spiritul marilor întreprinderi capitaliste, remarcă Sombart, au lucrat aci ca forțe de promovare a industriilor de artă ¹.

Tendențele omului modern, ale tipului reprezentativ al civilizației în care trăim, nu pot fi de altfel adversare artei. Dacă este adevărată formula care s'a propus pentru caracterizarea lui, dacă modernul este în realitate un homo faber, o ființă orientată către producerea de utilități, printr'o seamă de funcțiuni specializate pentru aceasta, atunci arta trebuie să găsească în sufletul acestui om un bun teren de cultură. Aptitudinile inventive, îndemânarea și fantezia se desvoltă în mod firesc în talentul creator de artă. Intre homo faber și artist nu există o prăpastie de însușiri sufletești. Artă nu este în definitiv decât sublimarea meșteșugului în joc. Materialele greoaie și inexpressive atâta timp cât se găsesc în mâinile producătorului începător, capătă viață, plasticitate și expresie în măsura în care inventivitatea și îndemânarea lui sporesc. Adaptarea penibilă a unor mijloace la un scop este întrecută în acest moment și spiritul poate atunci să se avânte,

dincolo de producerea utilităților, către libera creare de forme frumoase. Artă este în cazul acesta adevărata continuare a meșteșugului. Dacă industrialismul în prima lui fază a răspândit în lume o înspăimântătoare puzderie de obiecte urâte, poate că lucrul se datorește numai structurii nedesvoltate, primitive, a omului faber. Dar poate că frumusețea va fi rechemată printre noi tocmai prin rafinarea structurii acestuia. Frumusețea obiectelor care alcătuiesc ambianța noastră de viață era în trecut rodul muncii meseriașului individual. Este însă permisă speranța unui timp în care mașina să fie astfel construită și manevrată încât ea să atingă pentru multiplicitatea obiectelor seriate nivelul relativ al creațiilor individuale de altădată.

O trăsătură a obiectelor frumoase din trecut s'ar pierde în tot cazul chiar în ipoteza fericită a unei astfel de evoluții a mașinismului și anume unicitatea acelor obiecte. Dar unicitatea este o componentă economică în complexul multora dintre valorile estetice. Unicitatea nu este o condiție legată de faptul creației decât în acele opere în care execuția se produce fără niciun ajutor tehnic, ca de pildă în cazul compunerii unei poezii sau a unei bucăți muzicale. Unde însă tehnica secundează creația, ca în cazul sculpturii unei statui sau ca în acela al artelor decorative, unicitatea nu mai este o trăsătură nedespărțită de valoarea creației. O carte artistică imprimată în multe mii de exemplare nu-și pierde nimic din valoarea ei. Unicitatea operelor de artă nu este în toate aceste împrejurări o condiție resimțită necesară de artist, ci râvnită de achizitor, care dorește pentru obiectul ajuns în stăpânirea lui și o mai mare valoare economică. Ea este în tot cazul altceva decât unicitatea despre care s'a vorbit în capitolul consacrat valorii estetice. Unicitatea estetică nu este același lucru cu unicitatea economică. În această privință trebuie spus

că este necesară numai unicitatea operei față de valoarea pe care o întrupează. Aceeași valoare estetică nu poate fi realizată în două opere de artă felurite. Dar odată opera unică realizată, multiplicarea ei tehnică în condiții absolut identice nu mi se pare a prezenta desavantaje. Perfecționarea industriilor artistice nu va scădea astfel decât prețul de marfă al obiectelor produse de ea, în timp ce va spori valoarea lor socială.

În sfârșit, omul eliberat al democrațiilor ridică glasul său pentru a reclama acel drept la viață, la confort, la plăcere, care nu este în ultimul rând dreptul la artă. Epicureismul masselor moderne află în plăcerea artistică acel conținut de viață, pe care izvoare mai puțin demne sunt gata a i le da. Dreptul la instrucție al masselor este apoi în mare măsură dreptul la instrucția artistică. Fără îndoială că perfecționarea pe alte terenuri ale culturii sunt ținte deopotrivă demne de urmărit și care nu trebuiesc în niciun caz pierdute din vedere, într'un plan rațional de înălțare a poporului. Dar cultivarea unora dintre aceste ținte poate rămâne în marginea vieții profesionale a timpului. O viață intelectuală mai luminată și o viață religioasă mai pură și mai adâncă pot coexista cu o viață profesională imperfectă sau chiar degradatoare. Ipoteza nu este exclusă. Numai năzuința către artă se poate asocia cu profesionismul modern, în virtutea unor afinități de structură sufletească. Și numai prin această asociație, omul modern poate găsi drumul de mântuire din impasurile muncii contemporane, către o condiție mai demnă și mai umană. Funcțiunea artei în civilizația zilelor noastre, în sensul întregirii și conducerii ei, se dovedește astfel nu numai necesară, dar posibilă și în virtualitățile timpului². Vechile afirmații despre inaptitudinea artistică a epocii noastre fac parte din prejudecățile care trebuiesc eliminate.

P A R T E A I V

STRUCTURA ȘI CREAȚIA ARTISTICĂ

1. STRUCTURA ARTISTICĂ

Studiul operei de artă, întreprins în primele părți ale acestei lucrări, ne permite să pășim acum către cercetarea structurii sufletești a artistului și către studiul creației lui. Căci, după cum am arătat și altădată, dacă nu tot ce ține de sufletul unui om se integrează în caracterul lui de artist și dacă nu toate stările și funcțiunile sale psihologice contribuie la producerea operei, se cuvine a ști mai întâi ce este arta, pentru a afla în urmă ce este artistul și activitatea lui creatoare ¹. Evident, opinia generală este alta, atunci când, autorizând pătrunderea cea mai indiscretă în amănuntele vieții artiștilor, afirmă odată cu aceasta că producătorul operei rămâne artist chiar în detaliile lui cele mai comune și în domeniile cele mai îndepărtate de exercițiul propriu zis al artei lui. În realitate însă, după cum arta este un produs izolat din relațiile vieții practice, valorând tocmai prin caracterul ei transcendent și excepțional, tot astfel artistul este o excepție, nu numai față de masa generală a oamenilor, dar și față de sine însuși. Studiind deci pe artist, vom izola din unitatea vie a unui om, o seamă de facultăți, stări și funcțiuni sufletești, a căror prezență și al căror exercițiu nu este continuu. Fără a spune că artistul este o abstracțiune, putem afirma totuși că el reprezintă o structură intermitentă, împlinită din niște trăsături pe care nu le putem selecta din unitatea unui om, decât după ce știm

ce este arta, adică produsul unei anumite activități a lui, mai mult sau mai puțin sporadice. În sfârșit, tot atât de greu de primit ca și ipoteza coincidenței totale și permanente dintre om și artist în anumite exemplare ale umanității, este și părerea despre spontaneitatea inconștientă a lucrării sale. Vom avea ocazia, în prima parte a volumului de față, să limităm această idee, primită în deobște fără multă critică. Exclamația pe care Goethe o atribuie « cântărețului » său: « Eu cânt cum cântă pasărea » este în cea mai mare parte o iluzie. Creația artistică este de fapt intențională. Ea se îndreaptă conștient către producerea operei, ale cărei norme interne sunt constitutive și pentru lucrul artistului. Era deci necesar să stabilim mai întâi care sunt aceste norme, pentru a putea lămuri mai apoi ce interesează arta, în caracterul, facultățile și funcțiunile acelor oameni pe cari prin generalizare îi numim artiști. Dar după ce ni s'a arătat ce este arta, considerată ca un aspect al lumii obiective, putem studia pe creatorul ei, din punct de vedere *static*, ca un întreg de însușiri sufletești și din punct de vedere *dinamic*, în succesiunea momentelor care compun procesul creației.

a) ARTISTUL ȘI OMUL COMUN

Dacă unii oameni sunt artiști în anumite momente, adică în acelea care stau într'o legătură oarecare cu producerea operei, este evident că între ei și restul umanității nu poate exista o deosebire esențială, așa cum se afirmă totuși de atâtea ori. Părerea că artistul este un « inspirat », adică o ființă care pune în joc alte facultăți decât acelea care sunt comune oamenilor, vine către noi din adâncul antichității, unde se găsea în legătură cu anumite reprezentări mitice. « Zeul răpește mintea poezilor, scrie odată Pla-

ton (în *Ion*), pentru a-i folosi, ca și pe cântăreții de oracole sau ca pe ghicitorii divini, drept slujitori ai săi, astfel că noi cari îi ascultăm trebuie să știm că nu acești ieșiți din minți grăiesc lucruri atât de prețioase, ci că Zeul însuși ne vorbește prin ei ». Observația lui Platon, interesantă pentru curiosul amestec de sentimente pe care îl mărturisește în legătură cu ființa artiștilor, poate fi asumată într'o formă sau alta și de mulți moderni. Astăzi încă, sfere largi ale publicului întrevăd în artist pe posesorul unei psihologii aparte, de origină misterioasă și îi consacră în această calitate un interes ambiguu, făcut din admirație și din dispreț. Astfel, burghezul care aplaudă la teatru pe actor, dar care n'ar consimți să se alieze în lumea lui și ar dori pentru fiul său o altă carieră, manifestă față de el același dosaj de sentimente. Admirația poate coexista cu disprețul, deoarece recunoscând în artist pe purtătorul unui dar excepțional, burghezul socotește în același timp că artistul nu este răspunzător de darul lui, a cărui proveniență rămâne misterioasă. Stima, împerechiată cu admirația, nu o merită decât oamenii răspunzători de operele pe care le întocmesc, în sensul că la originea acestora găsim neîncetat fapta și virtutea lor. Talentul și geniul par a fi însă niște daruri coborâte din sfere îndepărtate. Numai o astfel de credință mistică, perpetuată prin pozitivarea generală a mentalităților, explică sentimentele contrarii cu care artiștii continuă a fi întâmpinați în cercurile largi ale publicului.

Interesant de observat este faptul că astfel de reprezentări despre natura particulară a artiștilor se regăsesc până și în lumea științifică. Dar pentru că aci vechea demonie remarcată de un Socrates sau Platon este interpretată ca un fenomen morbid al conștiinței, artiștii pot fi priviți ca niște bolnavi, ca niște degenerați. Într'o răsunătoare operă a veacului trecut, italianul C. Lombroso a descris pe

larg forma de degenerescență care alcătuește genialitatea artistică, dar și celelalte tipuri ale genialității, identificând-o în ceea ce el numea *epilepsia larvară*¹. Dar cu toate că teoriile lui Lombroso, întemeiate pe o documentare în mare parte fantesistă, au ajuns în cele din urmă să se compromită, ideea lor fundamentală a renăscut sub forme noi. Teoria psihanalitică a artei, expusă mai înainte, consideră pe artist ca pe o ființă care a suferit în copilărie un traumatism psihic. Activitatea lui creatoare n'ar fi decât eliberarea în forme simbolice a unui *complex* cenzurat de conștiință, dar care continuă a-l stăpâni din inconștient. Tot astfel pentru Dr. Alfred Adler, talentul artistic nu este decât produsul sufletesc compensatoriu al insuficienței unui anumit organ nervos. S'a observat, în adevăr, că unele din cele mai de seamă înzestrări muzicale sau plastice s'au ivit la oamenii suferind de vreun neajuns al urechii sau ochiului. Pictorii miopi, astigmatici, etc., alcătuiesc o apariție dintre cele mai frecvente; iar muzicanți cu un auz bolnav, cum au fost Mozart, Beethoven, Smetana, Bruckner, etc., sunt legiune. « Existența unui organ în stare de inferioritate, scrie Adler, provoacă o asemenea întărire a căilor nervoase corespunzătoare și a suprastructurii lor psihice, încât aceasta din urmă este fructificată pe cale compensatorie, în cazul că posibilitățile de compensație sunt date »².

Ca o reacție față de astfel de teorii și față de sentimentul public, inspirat în chip foarte general de artiști, s'au produs vederi ca acelea ale lui G. Séailles, destinate a releva în artist, nu caracterul lui de excepție misterioasă, de degenerat sau bolnav, ci tocmai pe acela al unei ființe în care tendințele fundamentale ale vieții ajung la înflorirea lor cea mai deplină. În consecință, sentimentele pe care artiștii se cuvin a le trezi, nu pot consta din acel amestec turbure, pe care l-am observat mai sus, ci din simpatia și adevărată en-

tusiastă cu care este firesc a privi reușitele cele mai de seamă ale speței noastre. « O lege comună, scrie Séailles, conduce toate mișcările spiritului, o aceeași tendință este prezentă în toate actele sale: multiplicitatea ideilor l-ar dispersa; prin simplul fapt că trăiește, el le ordonează. Spiritul nu există decât în măsura în care introduce unitatea în lucruri; el nu se poate organiza decât organizând lumea și, printr-o mișcare naturală, se îndreaptă către armonia, care singură îi face posibilă existența. . . . Dacă este astfel, dacă spiritul lucrează în chip spontan pentru ordine și dacă actele sale depășesc fără încetare conștiința, inspirația fără a-și pierde caracterul misterios (*sic*), este starea naturală și normală a spiritului, ea este virtutea proprie cugetării. Dacă spiritul lucrează în vederea armoniei și dacă organizarea lumii și a ideilor sale este însăși condiția care îi garantează existența, se poate spune că spiritul lucrează pentru frumusețe, luptând pentru viață. Arta și știința sunt forme ale vieții; ambele au o origine comună: tendințele spontane ale spiritului, legile ființei și acțiunii sale. Geniul artistic nu mai este un monstru și nici un miracol; el este spiritul însuși »³. Fiind încununarea cea mai înaltă a tendințelor generale ale vieții, geniul artistic ar putea rămâne totuși o excepție destul de rară. Pentru a îndepărta însă și acest obstacol din calea reintegrării artistului în umanitate, un cercetător ca L. Prat a afirmat că geniul este imanent oricărei ființe omenestii. Reprezentant al unei monadologii reînviată, pentru L. Prat orice suflet are facultatea de a răsfrânge în chip original lumea, orice suflet este deci înzestrat cu geniu, deși numai unele reușesc să-l valorifice. « Orice om, scrie Prat, ar putea să aibă și să înfățișeze semenilor lor o viziune proprie despre oameni și lucruri. De sigur, sunt rari aceia cari izbutesc să-și producă geniul lor și, până la un punct, să-l impună altora. Nu rezultă însă de aci că celorlalți oameni le lipsește

geniul, ci numai că geniul lor, învins de oameni și lucruri, nu și-a putut lua avântul »⁴. Cu astfel de afirmații se atinge punctul cel mai îndepărtat al reacției față de părerea că artistul este un caz aparte în umanitate, un exemplar anormal, de origină divină, cum credeau anticii sau de caracter patologic, cum socotesc atâți moderni.

Față de coexistența atâtor teze, este necesar să ne croim un drum propriu. Evident, ipoteza artistului inspirat de zei va rămâne aci în afară de discuție. Funcțiunea artistică în om este pentru noi un fenomen natural, care se cade a fi explicat prin cauze de același ordin. Ne putem întreba însă dacă artistul este un bolnav sau dacă el este tocmai izbânda cea mai deplină a expansiunii vitale a spiritului? În această din urmă privință, obiecții esențiale apar în cale. Căci dacă geniul artistic ar echivala cu plenitudinea vitală a spiritului, cum se poate explica faptul că el se manifestă nu numai anterior înfloririi celorlalte puteri morale ale omului, dar chiar înainte de trezirea lor? Cum se poate acorda ipoteza lui Séailles cu faptul incontestabil al precocității geniale în artă? Putem oare recunoaște în muzicanți cari au cântat și compus la trei sau patru ani, cum a fost cazul unui Mozart, Mendelssohn sau Haydn sau în pictori cari au creat la opt sau la zece ani, cum s'a întâmplat cu Giotto, Van Dyck, Raffael, Guercin, Greuze, ș. a. ⁵, niște personalități ajunse la plenitudine? Apoi, dacă ipoteza lui Séailles ar fi adevărată, atunci geniul artistic ar trebui să existe totdeauna împreună cu celelalte forme ale superiorității spirituale sau cel puțin cu un mare număr din ele. În realitate însă cazul unor genii uimitoare prin multilateralitatea lor, cum au fost Leonardo da Vinci, Michelangelo sau Bernini, rămâne cu totul rar. Mai des reprezentată este împrejurarea geniilor unilaterale, parțiale tocmai prin excesivitatea lor. Mulțimea înzestrărilor scade de cele mai multe

ori adâncimea și valoarea fiecăreia din ele. Din categoria talentelor multiple se recrutează de obicei diletanții, nu geniile.

În sfârșit, dacă geniul ar reprezenta un moment suprem al înfloririi vitale, el ar trebui să se însoțească și cu o deplină vigoare fizică. Dar și în această privință, cazul geniilor robuste, al unui Tizian, Goethe sau Victor Hugo, este mai de grabă rar. Mult mai frecvent este cazul geniilor care cunosc o soartă de suferință în ordinea funcțiunilor nervoase sau vegetative. Galeria bolnavilor de geniu este nesfârșită. Un Hölderlin, un Lenau, un Eminescu, un Nietzsche, un Van Gogh, un Maupassant, un E. T. A. Hoffmann sfârșesc nebuni. Kleist, Gogol și Schumann își ridică vieța. Flaubert și Dostoevski sunt epileptici. Verlaine și Ed. Poe sunt alcoolici; Coleridge, Quincey și Baudelaire sunt opiomani. Tuberculoza primește și ea un mare tribut din partea oamenilor de geniu. Raffael, Watteau și Mozart, Schiller, Chopin, Musset și Mendelssohn-Bartholdy mor în vârstă tânără de pe urma acestei boale. Nesfârșitul cortegiu de neajunsuri organice, de suferințe și forme variate ale degenerării pe care trebuie să le recunoaștem când considerăm vieța oamenilor de geniu, nu pot fi socotite și drept cauzele eficiente ale înzestrării artistice. Faptul că bolnavii sunt în genere mai impresionabili nu explică geniul artistic, care nu este făcut numai dintr'o impresionabilitate mai mare, dar și dintr'o putere de expresie sporită, pentru a nu mai vorbi de celelalte funcțiuni care îl constituie, intuitivitatea lui mai clară, darul combinator al fantasiei sale, care de asemeni nu pot fi trecute pe seama boalei și a suferinței. S'ar putea spune că dacă boala nu este cauza geniului, ele sunt deopotrivă efectele paralele ale unei cauze mai adânci, o debilitate congenitală a structurii sau unul din acele *complexe*, despre care vorbește psihanaliza. Dar dacă geniul este adeseori un bolnav, el nu este mai niciodată un debil,

incapabil de o activitate îndelungă și susținută. Dimpotrivă, energia artiștilor este adeseori cu atât mai uimitoare cu cât a trebuit să învingă împrejurări organice nefavorabile. Imensa operă a unor artiști ca Mozart sau Chopin, care n'au depășit vârsta de patruzeci de ani și au fost mai tot timpul bolnavi, alcătuiesc un adevărat miracol al stăruinței și energiei. Nici ipoteza psihoanalizei, după care boala, în manifestările ei neuropatice, și activitatea artistică sunt deopotrivă forme de eliberare ale unui complex censurat de conștiință, nu este mai plauzibilă. Căci psihoanaliza nu explică de ce eliberarea ia uneori forma nevrozei și alteori pe aceea a activității artistice; iar atunci când nevroza coexistă cu geniul, psihoanaliza nu explică de ce complexul vinovat s'a eliberat pe două căi, când una singură i-ar fi fost de ajuns.

Mult mai potrivit este deci a spune că boala și geniul stau adeseori una lângă alta, fără raporturi între ele. Un fapt evident în toate împrejurările când constatăm bolnavi fără geni, dar și unele genii sănătoase. Cum însă, după cum ni s'a arătat, numărul genilor care suferă este foarte mare, poate că boala nu este adeseori decât o consecință a felului de viață la care geniile sunt constrânse. « Intocmai ca în orice domeniu de exploatare, scrie odată M. Dessoir, producția mai intensă a unei părți se săvârșește în dauna celorlalte. Activitatea cerebrală exagerată, fără de care niciun progres nu este cu putință, strică altor funcțiuni ale corpului, așa cum apariția coarnelor la anumite animale stânjenește dezvoltarea dinților incisivi și cum nicio hipertrofie nu se poate ivi fără o atrofie corespunzătoare. Spiritul este un parazit al corpului. Din punct de vedere biologic se poate înțelege conștiința ca o dăunare progresivă a corpului, ca o boală care conduce la moarte și de care viața pură este străină, astfel încât s'ar putea presupune că viermelui câinele însuși îi apare ca un neurastenic »⁶. Dar

mai este un motiv pentru care suferința urmează activitatea artistului de geniu. Am arătat mai sus că structura artistică este intermitentă, că ea nu se acopere cu întreaga unitate a omului, în care funcțiunile artistice stau alături de funcțiunile comune ale conștiinței. Dacă ar exista exemplare în care artistul ar coincide cu omul în toată întinderea lor, structura artistică ar fi atunci o formă a conștiinței mai bine adaptată la viață. Cum însă orice artist trăiește de fapt într'un om comun, este firesc să apară toate acele colisiuni între funcțiunile unuia și ale celuilalt, ale căror rezultate sunt tocmai nesfârșitele suferințe de care niciun artist de geniu n'a fost scutit. Mulți artiști s'au plâns adeseori de o dualitate a naturii lor care i-a făcut să sufere; de acel amestec al « îngerului » și « dobitocului »: un fel mistic de a exprima impresia irupției unor forțe, care de vreme ce există într'un om, nu sunt străine de organizația umană, având numai o intensitate superioară nivelului lor obișnuit. Dar pentru acest motiv, artistul nu poate fi socotit drept un bolnav. Căci este evident, după cum psihoanaliztii însiși au arătat-o uneori, că pe când boala înseamnă o regresie a forțelor în om, arta este tocmai produsul creator al unui spor de puteri și pe când omul bolnav se clăustrează în suferința sa, izolându-se din lume, artistul devine un centru de asociație omenească, un glas prin care se exprimă aspirațiile, durerile și bucuriile umanității întregi sau ale unei mari părți din ea.

b) ÎNSUȘIRILE STRUCTURII ARTISTICE

a) I n t u i t i v i t a t e a.

Printre însușirile sufletești exaltate în funcțiunea lor, pe care le putem deosebi în unitatea structurii artistice, cea

dintâi care se cuvine a fi amintită este *puterea reprezentativă* sau *intuitivitatea*. Multă vreme intuitivitatea a fost considerată ca însușirea în care se rezolvă toate funcțiunile inteligenței, încât nu numai amintirea, dar și operațiuni mai complicate ale cugetării păreau a se reduce în ultimă analiză la un joc de imagini provenite din regiuni felurite ale sensorului. « Ceea ce observația psihologică deslușește în adâncul ființei gânditoare, scrie H. Taine, sunt, în afară de senzații, imagini de felurite categorii, primitive sau consecutive, dotate cu anumite tendințe și modificate în dezvoltarea lor prin concursul sau antagonismul altor imagini simultane sau contigue. După cum corpul viu este un polipier de celule dependente mutual, tot astfel spiritul activ este un polipier de imagini atârând unele de altele, iar unitatea, în corp ca și în spirit, nu este decât o armonie și un efect »¹. Concepția spiritului ca un polipier de imagini a cunoscut însă soarta unei totale lichidări, îndată ce cercetările școlii din Würzburg sau acelea ale psihologului francez A. Binet au dovedit existența unei gândiri fără imagini sau a uneia în care imaginile sunt rare, intermitente și inadecuate, încât ele sunt departe de a istovi cuprinsul cugetării. « Imaginile pe care le evocăm în ideea liberă, scrie A. Binet, nu sunt nicidecum coextensive cu cugetarea pe care ele o însoțesc. Gândim cu mult peste imagine: pentru o gândire de o sută de mii de franci avem imagini de douăzeci de centime. Imaginea nu există decât ca slaba gravură a unui roman ilustrat, menită să figureze câte o scenă din timp în timp. Dar nici aceasta nu este adevărat, căci desenatorul alege mai ales scenele importante, în timp ce imaginile în ideea se aplică adeseori unui amănunt nesemnificativ și cu totul accesoriu. Ba chiar există cazuri curioase în care imaginea este ca o gravură fără raport cu textul; ne gândim la un lucru, dar avem imaginea altuia.

Această adevărată incoerență nu este regula, dar fiindcă ea există, avem dovada îndestulătoare că între gândire și imagine nu putem stabili identitatea a două figuri care s'ar acoperi »². Mai mult decât atât, nici amintirea nu se rezolvă într-o reproducere de imagini, așa cum atomismul psihologic al lui Taine o afirma. Factori intelectuali nereprezentativi intră neconținut în procesul amintirii, pentru a o sărăci de conținutul ei sensibil, sistematizând-o în schimb și punând-o pe această cale cu mai multă ușurință la îndemâna noastră. Concluziile psihologului H. Delacroix sunt în această privință dintre cele mai instructive: « Semnificația, inteligibilitatea lucrează asupra memoriei imediate, ca și asupra aceleia mai târzii. Retentivitatea spontană se complică cu atenție și elaborație. Atenția subliniază și întărește amintirea. Inteligența analizează, asociază, clasează, asimilează; ... studiul mărturiei, de pildă, comparația depozității târzii cu depozitia imediată ne va arăta o simplificare și o sistematizare crescândă. De pe acum putem distinge între memoria brută sau mașinală și memoria inteligentă sau organizată... Memoria mecanică consistă în juxtapunerea unor imagini auditive, vizuale, motrice, pentru a le reține în starea lor brută. Memoria inteligentă construiește o schemă, le substitue un plan, o idee simplă, care le exprimă sensul și permite de a reconstitui seria întreagă. Amintirea mecanică constă în evocarea unei imagini prin alta; amintirea inteligentă este trecerea dela schema logică la reprezentările concrete »³. Aceste reprezentări concrete, mijloce prin schema logică a memoriei inteligente, nu istovesc de altfel conținutul amintirii. Cine încearcă, de pildă a-și reaminti un oraș vizitat altădată, nu îl revede ca într'un film cinematografic. El trăiește mai de grabă alături de imagini mai mult sau mai puțin șterse și fragmentare, stări intelectuale și afective care nu conțin în ele niciun

element reprezentativ. A-ți aminti un lucru sau o ființă nu însemnează, în toate cazurile, a reproduce imaginea lor, ci uneori numai a retrăi semnificația lor intelectuală. Dacă n'ar fi așa, cum s'ar putea vorbi de reamintirea globală a unui om sau a unui oraș întreg, adică a unor realități dela care n'am primit o singură imagine, ci serii de imagini pe care le retrăiesc acum în simplul lor înțeles. Amintirea unui lucru este adeseori regăsirea sensului său; iar sensul nu este o imagine. În sfârșit, nici percepția nu este simpla sinteză a unor elemente reprezentative. În percepția unui obiect nu intră numai imaginile pe care le primim dela el, dar și cunoștința generală pe care o avem despre acesta. Altfel nu s'ar putea explica constituirea așa numitelor « percepții stabile »⁴. B. Bourdon dă numeroase exemple în această privință: Copacii ni se par a fi verticali, chiar atunci când îi privim cu o poziție înclinată a capului. Un obiect despre care știm că este alb, ne apare la fel, chiar când îl privim într-o lumină slabă. O piesă de o sută de lei, ni se pare a avea aceeași mărime, chiar când o privim dela două distanțe felurite. În toate aceste împrejurări, cunoștința noastră despre lucruri este mai puternică decât imaginile lor, de vreme ce deosebiriile existente între acestea din urmă pălesc prin subsumarea lor sub același înțeles.

Nu mai încapă nicio îndoială că raportată la psihologia comună, teoria spiritului ca un polipier de imagini nu se poate susține. Vieța spiritului nu se rezolvă în imagini. Elemente intelectuale, dar nereprezentative, extind inteligența dincolo de imagine, fac posibilă o amintire fără substrat sensibil și transformă însăși percepțiile noastre. Dacă totuși H. Taine a putut construi teoria polipierului de imagini, împrejurarea se explică prin faptul că majoritatea exemplarelor sale sunt adunate din psihologia artistului. Spre deosebire de omul comun, dosajul dintre elementele

reprezentative și intelectuale se stabilește la artist în favoarea celor dintâi. Fără îndoială că nici la omul comun, elementele reprezentative ale inteligenței nu lipsesc cu totul, deși ele sunt mai rare și mai atenuate. La artist ele devin însă mai frecvente și mai vii. Intuitivitatea artistului este mai puternică și mai bogată. Puterea sa de a reține și de a reproduce imagini individuale este neasemănat superioară oamenilor lipsiți de înzestrarea artistică. Taine putea cita deci cazul mai multor pictori, printre cari Horace Vernet, cari puteau reproduce un portret din memorie. În același fel a putut transcrie Mozart un *Miserere* auzit de două ori, fără să greșească nicio notă. În timp ce redacta în *Madame Bovary*, scena otrăvirii eroinei, Flaubert trăia imaginile corespunzătoare cu atâta intensitate, încât și-a putut provoca toate simptomele unei intoxicații. Iar Balzac descriind într-o zi un frumos cal alb pe care dorea să-l dăruiască lui Sandeau, crezu până la urmă că i l-a dăruit în adevăr, încât după câțva timp ceru amicului său, vești despre frumosul animal. Astfel de exemple justifică până la un punct concepția polipierului de imagini. Numai că ele nu ilustrează psihologia comună a spiritului, ci doar pe aceea a artistului și mai cu seamă în momentele lui creatoare. Nici artistul nu este în toate clipele desfășurării sale intelectuale un intuitiv de aceeași forță. În momentele care se găsesc însă într-o anumită conexiune cu creația artistică, în sensul că o însoțesc sau cel puțin o prepară, puterea intuitivă a inteligenței cunoaște o exaltare necunoscută în mod obișnuit. Percepția, amintirea și gândirea sunt impregnate cu elemente reprezentative într-o proporție cu mult superioară cazurilor curente.

Percepțiile artistului nu iau niciodată acele forme *stabile*, pe care le putem constata în psihologia omului comun și care reprezintă o împietare a factorului logic asupra celui

reprezentativ. Sentimentul individualității aparențelor este la el sporit la maximum. Două obiecte albe nu au pentru artist niciodată aceeași calitate. Albul însuși este felurit, după lumina pe care o primește. Pictorul Bastien-Lepage, lovit de paralizie, este adus în vizită la Maria Bashkirtseff, o altă bolnavă: «Sunt îmbrăcată într'o profuziune de dantele și catifea, scrie aceasta din urmă. Totul este alb, dar de un alb felurit. Ochiul lui Bastien-Lepage se dilată de plăcere: «O, dacă ași putea picta! spune el»⁵. Plăcerea artistului de a observa nuanța pitorească și de a se dăruia lumii imaginilor, fără nicio preocupare intelectuală, ia adevărate forme frenetice. «Am fost la Eu, notează pictorul Delacroix. Nimic nu întrece fericirea mea timp de o oră sau două. Mă bucur de cele mai mărunte detalii ale naturii, întocmai ca în prima tinerețe»⁶. Astfel de stări de suflet sunt cunoscute nu numai de pictori, dar foarte adeseori și de poeți. Așa poate Flaubert să prevadă entuziasmul unei călătorii proiectată în Sud: «Mă voi în crusta în culoarea obiectivului și mă voi absorbi în el cu o iubire neîmpărțită»⁷. Lumea exterioară nu este săracă decât pentru omul neînzestrat în deajuns cu dar poetic. «Dacă cotidianul ți se pare sărac, scrie R. M. Rilke unui prieten mai tânăr, nu-l acuza pe el. Acuză-te pe tine și spune-ți că nu ești suficient poet pentru a evoca bogățiile lui. Căci pentru creator nu există indigență și niciun loc sărac și indiferent»⁸.

Bogăția percepției artistice, acuitatea ei capabilă să prindă nuanța cea mai fină, nu sunt egalate decât de caracterul sensibil al amintirilor artistului. Marii pictori au manifestat totdeauna aptitudini neîntrecute în puterea de a reține imaginile și de a le reproduce. Într'o frumoasă pagină, E. Fromentin a arătat odată cât datora Rubens observației și reproducerii realității care îl înconjura:

«Natura era marele și neistovitul repertoriu al lui Rubens. . . El privea, se informa, copia sau trăducea din memorie cu o siguranță a amintirii egală cu reproducerea directă. Spectacolul vieții curților, al vieții bisericilor, al mânăstirilor, al străzilor, al fluviului se imprima în acest creier sensibil, cu fizionomia sa cea mai ușor de recunoscut, cu accentul său cel mai aspru și cu cea mai izbitoare culoare a sa; așa că în afară de această imagine reflectată a lucrurilor, el nu mai închipuia decât cadrul și punerea în scenă. Operele sale sunt, pentru a spune astfel, un teatru în care artistul regulează ordinea desfășurării, pune decorurile și creează rolurile, în timp ce viața reală procură actorii»⁹. În același fel poate să se minuneze W. Dilthey de imensa capacitate a lui Shakespeare de a reține și reproduce. Chiar neegalata bogăție a vocabularului shakespearian, în care M. Müller a numărat 15.000 de cuvinte felurite, ne poate da o idee despre tezaurul de imagini care îi stătea la dispoziție. «Cunoștințele sale despre plante și animale, scrie Dilthey, s'au dovedit uimitoare chiar pentru cercetători experți. Când vorbește despre vânătoarea cu șoimi o face ca unul care și-ar fi petrecut viața la vânat, în așa fel încât unele din pasajele sale referitoare la aceste materii nu pot fi lămurite decât prin cercetarea expertă a unui cunoscător. Despre câini vorbește, ca și cum ar fi avut totdeauna la picioarele sale, întocmai ca Walter Scott, cel puțin o pereche din aceste animale favorite. În fine, într'un timp în care chiar medicii se conduceau, în ce privește pe nebuni, de simple superstiții, Shakespeare ne apare ca un observator atât de adânc al stărilor sufletești patologice, încât psihiatri remarcabili ai timpului nostru studiază personajele sale, așa cum ai studia fapte ale naturii»¹⁰. Imaginile regăsite în amintire i se par uneori artistului mai bogate și mai vii chiar decât per-

cepțiile care le-au prilejuit. Sunt în această privință unele interesante mărturii de cules în paginile jurnalului intim pe care ni l-a lăsat romanciera engleză Katherine Mansfield. « Când mă așez seara să dorm, scrie aceasta, mi se întâmplă adeseori ca în loc să ațipesc, să mă simt încă mai trează. Intinsă în pat încep a retrăi fie scene ale vieții reale, fie episoade imaginare. Nu exagerez nicidecum spunând că am adevărate halucinații. Imaginile lor sunt minunate de vii... Totul este cu mult mai adevărat, cu mult mai detaliat, cu mult mai bogat decât în viață ». Imaginea medicului care o îngrijea îi apare în aceste momente cu o minuție extraordinară: « El îmi apare din nou, complet, până în ultimul amănunt, până la forma degetelor sale mici, până la privirea pe care o aruncă deasupra ochelarilor, până la chipul în care își ține buzele când scrie și, în special, până la mișcările pe care le face pentru a-și ajusta acul la seringă ». Dar alături de această minuțioasă facultate de reproducere a imaginilor, interesant este de urmărit în jurnalul Katherinei Mansfield preocuparea sa de a nota detaliile care îi apar caracteristice și teama ca nu cumva să le uite. Neconținut însemnările Katherinei Mansfield revin asupra acestui punct: « H. este un om de care trebuie să-mi amintesc ». În timp ce își bea ceaiul, i se prezintă o prăjitură care i se pare *decorativă*. Jurnalul notează: « Să nu uit această prăjitură ». Într-o zi are un acces de lum-bago: « Trebuie să mi-l amintesc în ziua când voi scrie povestea unui bătrân ». Ascultă vântul urlându-i pe sub ferestre: « Să-mi amintesc sgomotul vântului ». Face cunoștința lui L. M.: « Ce figură tragică acest L. M. Ține minte ochii săi, pupilele sumbre și albeața feței sale »¹¹. Aderența imaginilor, vivacitatea și stăruința lor iau adevărate forme obsesive.

Dar chiar actele mai complexe ale gândirii sunt pătrunse la artist de numeroase și vii elemente reprezentative. Im-

prejurarea este bine resimțită de artiștii desenatori chemați să illustreze o *legendă*. Traducerea legendei în imagine este mai dificilă pentru adevăratul artist, decât dezvoltarea legendei din imagine. La această concluzie ajunge odată Gavarni, în spovedania făcută fraților Goncourt: « Când îmi fac desenul în vederea unei legende date, întâmpin mari greutăți, mă ostenesc și rezultatul este mai puțin bun. Legendele cresc din creionul meu, fără să le fi prevăzut și fără să mă fi gândit mai înainte la ele ». Gândirea artistului este în adevăr intuitivă. Totul se rezolvă pentru el în imagini. Astfel, Regnault, citat de L. Arréat, urmărea în liceu textul istoric al lui Quintus-Curtius desenând episoadele povestite acolo¹². Iar un romancier ca H. Beyle (Stendhal) a lăsat pe manuscrisele sale planuri marginale în care sunt indicate locurile respective ale personajelor și mobilelor figurând în scenele pe care tocmai le descria¹³. Nevoia de a da un sprijin intuitiv ideii lor este frecventă la mulți poeți. Astfel se povestește despre François de Curel că se înconjura cu păpuși reprezentând personajele sale, pe care le rânduia ca pe scena unui teatru, înainte de a redacta vreunul din episoadele dramelor sale. Amănuntul este cu atât mai interesant, cu cât îl privește pe Curel, unul din gânditorii cei mai abstracti în teatru.

Am cules exemplele noastre din lumea pictorilor și a poetilor. Cu muzicanții nu se petrece altfel, dar imaginile despre care se poate vorbi aci aparțin regiunii acustice. Acuitatea percepției sonore este neobiceinută la marii compozitori. Astfel Saint-Saëns scrie despre el că încă dela o vârstă foarte fragedă putea să indice la piano nota produsă de un anumit obiect sonor. Iar Arréat care citează cazul acesta, poate adăuga și pe acela al lui Mozart copil care distingea cu siguranță optimea de ton cu care o vioară

era acordată mai jos decât o alta ¹⁴. Am amintit mai sus despre puterea de reproducere sonoră a lui Mozart care a putut transcrie complicatul *Miserere* al lui Allegri, după ce îl auzise numai de două ori. Astfel de cazuri se repetă însă destul de des în biografia muzicanților. Întâmplări asemănătoare se povestesc despre Mendelssohn și Gounod ¹⁵. În sfârșit, dacă exemplele noastre au ilustrat numai intuitivitatea vizuală a poezilor, foarte deseori această intuitivitate are în ce-i privește un caracter muzical. Poeți pentru cari lumea se rezolvă în imagini acustice nu sunt de loc rari. Astfel au putut stabili Karl și Marie Groos preponderența darului auditiv la Schiller, în contrast cu vizualitatea lui Goethe ¹⁶. Mai cu seamă în mișcarea simbolistă, înzestrarea acustică a poezilor s'a bucurat de o deosebită valorificare, încât pentru mulți dintre scriitorii curentului, poezia devine de fapt o varietate muzicală. Ascuțimea și bogăția percepției sensibile a artiștilor, puterea lor de a reține și reproduce imagini, caracterul intuitiv al gândirii lor sunt fapte care nu se pot tăgădui. Dar cu aceasta structura artistică nu ni se luminează decât printr'o parte a însușirilor care o compun. Alte aspecte așteaptă a fi puse la rândul lor în lumină.

β) A d â n c i m e a p s i h i c ă

Dacă percepția artistului este atât de ascuțită și diferențiată, împrejurarea se explică și prin faptul că în interiorul structurii lui fiecare eveniment psihic devine prilejul unei emoții mai adânci decât este cazul în deobște. Oricare dintre trăirile artistului, întrucât se comportă ca artist, găsește calea unei largi difuzări în adâncimile organizației sale fizice, de unde conștiința le culege sub forma unei emoții. În adevăr, emoția nu este altceva decât refle-

xul în conștiință al unor modificări care ating regiuni întinse ale complexiunii fizice și, în ultimă analiză, ale sistemului vasomotor. Difuzarea senzațiilor pe întreaga rețea nervoasă este până la un punct un fapt cu totul normal și explicabil pentru cine studiază fiziologia sistemului nervos. Acestui fapt îi corespunde împrejurarea că senzațiile cele mai simple se întovărășesc cu o anumită tonalitate afectivă. Astfel a putut Goethe stabili reflexul emotiv al senzațiilor de culoare, evidențiind efectul înveselitor și blând-excitant al galbenului, acela răcoritor și uitrizător al albastrului, acela liniștitor al verdelui, etc. Dacă însă dincolo de acest răsunet afectiv, Goethe crede a putea desluși și emoții mai complexe, ca de pildă o unire a demnității mature cu amabilitatea juvenilă în percepția roșului ¹, lucrul provine din faptul că în această ocazie Goethe se comportă ca artist. Căci pe când la omul comun acompaniamentul emotiv al senzațiilor, deși prezent, este abia perceptibil, la artist el capătă o adâncime și o intensitate unică. Bogăția răsunetului afectiv revine asupra percepției care a prilejuit-o, conferindu-i acea forță sensibilă, pe care am observat-o mai sus. « Un artist vede sau aude mai fin, scrie odată un estetician psiholog, pentru că toate excitațiile organelor corespunzătoare pătrund mai adânc în viața sa emoțională. Un pictor nu are o trăire sentimentală mai potențată cu ocazia impresiilor sale de culoare, pentru că ar avea ochi mai buni, ci din pricină că toate impresiile sale coloristice își găsesc o rezonanță afectivă deosebită, privirile sale se ascut pentru tot ce este culoare în lume » ². Faptul că artistul se dăruiește mai larg lumii exterioare, suprafeței ei pitorești, adâncindu-se în același timp mai mult în sine, în lumea subiectivă a emoțiilor sale, nu alcătuește nicidecum un paradox, așa cum afirmă Volkelt odată ³. Aceste două orientări

ale artistului, către pitorescul lucrurilor și către profunzimile sentimentului, sunt mai degrabă tendințe complementare, capabile să se fructifice una prin alta.

La drept vorbind, viața sentimentală a artistului ia adeseori această desvoltare în adâncimea fără prilejul vreunei percepții exterioare. Artistul cunoaște stări pure de sentiment de o mare importanță. Așa se spovedește L. Tolstoi odată: «Ce doresc oare cu atâta ardoare? N'ași putea s'o spun, totuși nu bunuri de-ale acestei lumi. Cum să nu crezi în nemurirea sufletului, când simți în tine o măreție atât de incomensurabilă?»⁴. Mărturisiri de același fel sunt numeroase în scrisorile lui Fr. Nietzsche: «Vehemența palpitațiilor mele interioare este formidabilă», scrie el odată. Și altădată: «Te simți exclus dela orice frecvență umană; devii sclavul unei tensiuni insuportabile și te simți ca animalul care și-ar purta plaga pe care cineva i-ar scormoni-o neconținut». Iar într-o scrisoare din 1881, datată dela Sils-Maria, adică din locul în care a conceput pe Zarathustra, spovedania sa ia forme mai patetice: «Intensitatea sentimentelor mele mă face să freacă și să râd. Mi s'a întâmplat de mai multe ori să nu pot ieși din casă, din pricina ridiculului motiv că aveam ochii iritați. De fiecare dată plânseam prea mult în ajun, pe când mă plimbam și nu lacrimile unei dureri ușoare, ci lacrimi de bucurie. Cântam în același timp și pronunțam cuvinte nebunești, plin de o viziune nouă prin care depășesc pe toți oamenii laolaltă»⁵.

Altădată, astfel de sentimente intense apar în legătură cu percepții care nu le justifică întru nimic și în raport cu care, ele pot apărea exagerate. Astfel ne povestește R. Wagner, odată în autobiografia sa, despre unele senzații încercate pe când era copil: «Acordarea instrumentelor mă arunca într-o excitație mistică și trecerea arcului

peste quintele viorii evoca în spiritul meu accentele de bună-venire ale unei lumi de fantome. Adaug în treacăt că tot ce spun aci trebuie înțeles într'un sens absolut literal. Pe când eram copil mic, sunetul acestor quinte corespundea pentru mine cu acea teroare de spectre care m'a chinuit totdeauna. Din această pricină nu treceam nicio dată fără îngrijorare pe lângă palatul prințului Anton, la capătul aleii Oster, unde pentru întâia oară în viața mea, am auzit acordându-se o vioară»⁶. Alteori, intensitatea sentimentelor artistului este revelatoare, ca una care pune în lumină valori sau non-valori ale vieții, pe lângă care omul comun trece fără să le înregistreze: «Sunt zile, scrie în această privință Maupassant, când resimt oroarea de tot ce există până a-mi dori moartea. Simt cu o suferință supra-acută monotonia invariabilă a peisajelor, a figurilor și gândurilor. Mediocritatea universului mă uimește și mă revoltă, micimea tuturor lucrurilor mă umple de desgust și sărăcia ființei omenești mă zdrobește»⁷. Relieful sentimental deosebit cu care lucrurile se prezintă artistului, este pentru Flaubert un defect al singurătății sale, al depărtării reculese din care le privește: «Există acum un interval atât de mare între mine și restul lumii încât mă mir adeseori auzind pronunțându-se lucrurile cele mai firești și mai simple. Cuvântul cel mai banal îmi provoacă o ciudată admirație. Sunt gesturi, sunete de voce din care nu-mi mai revin și nerozii care îmi dau amețală»⁸. Singurătatea este și pentru Katherine Mansfield mediul care favorizează aceste aure afective în jurul gândurilor și imaginilor sale: «Suma bucuriilor, a micilor bucurii delicate pe care le scot din contemplația ființelor și a lucrurilor este imensă, atunci când sunt singură. Numai în propria mea tovărășie mă amuz cu adevărat»⁹. În fine, literatura cunoaște și notații mai tehnice, care sta-

bilesc cu precizie procesul acelei difuzări emotive, care precedă actul creației. În această privință sunt interesante observațiile lui Charles Du Bos, un critic cu o puternică factură artistică: «Punctul de plecare al lucrării mele spirituale este aproape totdeauna o senzație, aparținând de obicei sensibilității intelectuale, dar care este tot atât de puternică și precisă ca și senzațiile care ne vin prin simțuri. Intensitatea acestei senzații este atât de mare, încât ea se comunică întregului suflet și sub plenitudinea acestui aflux, emoția țâșnește deodată. Această stare complexă, pe care o încerc chiar în clipele în care caut s'o redau prin cuvinte, este aceea pe care mă silesc s'o transpun pe pagină și în această silință rezidă pentru mine singura sinceritate cu putință»¹⁰.

Materialul înfățișat și pe care l-am spicuit din mărturiile variate ale artiștilor a ilustrat facultatea adâncimii psihice în structura creatorului. Sentimentele intense de care artistul este capabil într-o măsură superioară omului de rând pot să însoțească fie împrejurări reale din experiența artiștilor, fie numai reprezentări ale fantasiei lor și fie evenimente proprii, fie evenimente străine al căror ecou atinge sufletul artistului pe calea simpatiei. Această stare de lucruri îndreptățește pe R. Müller Freienfels să clasifice «trăirile» (Erlebnisse), un termen care înlocuiește pe acela folosit de noi, în *trăiri reale* și *ale fantasiei, proprii* și *simpatetice*. Distincția pe care o stabilește Müller-Freienfels rămâne însă mai mult exterioară și artificială. Căci deși Stendhal scriind «Le Rouge et le Noir» pare a fi pornit dela un fapt întâmplat aievea, în timp ce obârșia unui roman ca «Thaïs» al lui Anatole France stă într-o combinație a fantasiei lui, «trăirile» care le-au ocazionat au trebuit să aibă și într'un caz și în celălalt un îndoit caracter real și fantasist. Adaosuri ale fantasiei au intervenit

de sigur și în invenția romanului lui Stendhal, după cum analogii cu fapte observate în experiența reală trebuie să fi avut un oarecare rol și în fabularea lui France. Ne-o spune France însuși când, sub masca lui Raymond, pronunță în «Dialogue sur les contes de fées», aceste adevăruri dogmatice: «Imaginația... nu este o facultate umană. Omul este absolut incapabil să imagineze ceea ce n'a văzut, nici auzit sau ceea ce n'a simțit sau gustat... Toate ideile ne vin din simțuri și imaginația nu consistă în a crea, ci în a grupa ideile»¹¹. Dacă, în orice caz, deosebirea dintre observație și fantasmă este greu de făcut, atunci și între trăirile ocazionate de una sau alta dintre aceste facultăți, separația devine dificilă. În aceleași fel, deși la originea lui «Werther» de Goethe stă propriul episod al poetului cu Charlotte Buff, pe când «Madame Bovary» a lui Flaubert pare a fi pornit dela un fapt divers al timpului, nici aci granițele nu par a fi mai radicale. Căci pe propria întâmplare a lui Goethe s'a grefat evenimentul sinuciderii lui Jerusalem, înregistrat de cel dintâiu pe calea răsunsetului simpatetic. Iar Flaubert întrebat odată asupra identității eroinei lui, a dat acest răspuns uluitor: «M-me Bovary, c'est moi!»¹², punând astfel în lumină izvoarele cu totul personale care au nutrit invenția romanului său. Trăirile nu pot fi decât personale, ele sunt evenimente absolut subiective și orice altă însușire, decât aceasta, li s'ar atribui, ea nu poate conduce decât la o contradicție în termeni.

Canalizarea în adâncime a afectului, deși este o trăsătură nedespărțită de adevărata înzestrare artistică, nu este totuși permanentă, în sensul că nu întovărășește tot timpul lucrarea artistului. După cum vom vedea mai târziu, atunci când vom studia fazele succesive ale procesului creator, factori intelectuali, cu o mai slabă colo-

ratură afectivă, intervin la un anumit moment în desfășurarea lui. Astfel, dacă pregătirea operei și viziunea inspirată a întregului ei au un pronunțat caracter afectiv, invenția și execuția sunt accentuate mai cu seamă intelectual. În tot cazul, adâncimea psihică trebuie să fie răscolită odată în decursul procesului creator, căci numai în felul acesta fantasia creatoare este condusă către plenitudinea activității ei. Poate că deosebirea cea mai importantă între adevăratul artist și diletant, între creatorul de noi valori artistice și palidul lor imitator agreabil, este aceea dintre puterea afectului care scormonește în sufletul celui dintâiu și ușoara adiere care atinge superficial sufletul celui din urmă ¹³.

λ) F a n t a s i a c r e a t o a r e

Afectele puternice care stăpânesc sufletul artistului se constituie în centre de regrupare a imaginilor sale, într-o altă ordine decât aceea pe care o imprimă lumea exterioară sau afinitățile raționale dintre ele și sprijină în felul acesta munca fantasiei sale creatoare. În adevăr, după cum a arătat Th. Ribot, dintre feluritele legi ale asociației de idei, asociația prin contiguitate în spațiu sau timp face ca imaginile noastre să se împreune după ordinea în care au apărut în experiență. Asociația prin asemănare le unește după raportul logic. Numai imaginile care s'au însoțit cândva cu stări afective identice tind să se împreune în alte configurații decât ale experienței și logicei și alcătuiesc de fapt materialele combinațiilor obținute de fantasie ¹. Imagini dintre cele mai disparate tind să se unească în flacăra aceleiași emoții și în chipul acesta raporturi tainice și care rămâneau ascunse pentru cine observă desfășurarea experienței și structura ei logică,

apar deodată evidente. În lumina emoției, lumea se dispune în configurații noi și mai originale, pe care experiența comună nu le cunoaște și inteligența logică nu le bănuiește.

Interesantele observații ale lui Ribot sunt juste însă numai într-o măsură limitată. Fără îndoială că emoția are virtutea de a grupa imaginile într-o ordine nouă. Greșit este însă de a considera această grupare ca un caz al așa numitei asociații de idei. Ceea ce în mod obișnuit primește acest nume indică serii de reprezentări succesive, care ocupă adică momente felurite ale desfășurării temporale și își rămân exterioare unele altora. Intuițiile fantasiei creatoare cuprind însă totaluri simultane de imagini întrepătrunse. Ceea ce fantasiei i se arată nu sunt serii de imagini, ci întreguri organice de-ale lor. Dacă pentru acest mod de grupare a imaginilor, dorim totuși să păstrăm numele de *asociație*, trebuie să adăugăm îndată că n'avem de a face cu *asociațiile succesive*, la care lumea se gândește de obicei, ci cu un caz aparte al acelor *asociații simultane*, observate și descrise de W. Wundt ². În rândul acestora a distins Wundt: *contopirile*, adică asociațiile simultane din același domeniu al sensibilității, cum ar fi de pildă percepții vizuale în care fuzionează senzații de culoare și formă, apoi *complicațiile*, adică asociații simultane din domenii felurite ale sensibilității, cum ar fi de pildă percepția unui peisaj de iarnă în care fuzionează senzația vizuală a albului zăpezii cu senzația temperaturii coborâte, în fine *asimilațiile*, adică asociații simultane dintre anumite date sensoriale și elementele reproductive care le interpretează, pentru care un caz tipic găsim în citirea justă a greșelilor de tipar. Pe această linie, mai departe și mai sus, se așează combinațiile fantasiei creatoare, adică a totalurilor concrescente de imagini, călitate

în focul unei emoții centrale. Poetului căruia luna în primul pătrar i-a apărut ca «o seceră asvârlită în câmpul stelelor», a executat un act al spiritului din categoria asimilațiilor. Numai că pe când în cazul ordinar al acestora din urmă, gruparea imaginilor este impusă de experiență, în împrejurarea imaginii poetice, elemente reprezentative foarte disparate, așa cum experiența nu prezintă niciodată laolaltă, se integrează pe baza unui afect omogen. Interesul încadrării fantasiei creatoare în categoria asociațiilor simultane stă în aceea că pune bine în lumină faptul că facultatea care a fost mai deseori considerată drept cea mai caracteristică pentru înzestrarea artistică, nu este decât continuarea unor facultăți și forme imanente mecanismului psihologic comun.

Un adaos de dovezi pentru cine vrea să stabilească adevărul că fantasia creatoare a artistului nu face decât să reia și să desvolte unele motive generale ale vieții spiritului, putem obține și dacă studiem fenomenele memoriei. Fapte dintre cele mai simple vin să aducă dovada că fantasia se amestecă tot timpul cu memoria. Rareori reproducerea imaginilor se face în forma nealterată a primei lor percepții. De cele mai multe ori reproducerea imaginilor manifestă cele două tendințe ale fantasiei creatoare: disocierea complexelor date în experiență și reasocierea elementelor, astfel eliberate, după raporturi noi. Încă dela sfârșitul veacului trecut, W. Dilthey a observat că reproducerea imaginilor se face, fie prin transformarea lor *diminutivă*, fie prin transformarea lor *augmentativă*. Imaginile se reproduc fie pierzând unele din elementele lor, fie adăugându-le altele. H. Maier, care a încercat să dea explicația fenomenului, a văzut în primul caz un efect al atenției care concentrându-se asupra anumitor elemente, împinge în umbră și elimină în cele din urmă pe celelalte. În cel de al doilea

caz, H. Maier a recunoscut o varietate a contopirilor descrise de Wundt³. Ceea ce importă însă mai cu seamă este stabilirea faptului că reproducerea imaginilor conține în ea acțiunea fantasiei și anume a îndoitei ei aplicații disociative și creatoare. Cercetătorii au putut stabili de altfel și alte tendințe ale fantasiei creatoare prezente în activitatea reproducerii. E. Utitz care a studiat, după materialele lui W. Stern, felul în care este reprodusă aceeași istorisire de persoane succesive, care o aud unele dela altele, a observat că transformarea textului inițial se face în sensul *potențării* și *tipizării* efectelor, adică într'un sens care este *grosso modo* și acela al fantasiei creatoare a artiștilor⁴. Cine reproduce povestirea unei întâmplări auzite, alunecă pe o pantă firească intensificând situațiile sensaționale, tipizând caracterele și episoadele. Artistul nu face altfel. Între faptele pe care experiența i le prezintă în același plan, el operează o alegere, punând pe unele într'o lumină mai vie și legându-le cu o semnificație omenească mai generală. Această orientare a fantasiei artistului este însă anticipată, după cum vedem, de procedările obștești ale memoriei. Fantasia creatoare nu este așa dar o facultate exclusivă a artistului și prin care acesta s'ar izola de restul oamenilor. Fantasia creatoare în artist, întocmai ca și celelalte funcțiuni ale structurii lui, analizate mai sus, nu reprezintă decât intensificarea unei aptitudini comune tuturor oamenilor.

Dar dacă și prin fantasia sa, artistul nu se diferențiază decât gradual față de nivelul general, se cuvine a adăuga că această sporire cantitativă este în ce-l privește foarte mare. Sunt totuși cercetători cari tăgăduesc că fantasia potențată ar fi una din însușirile eminente ale artistului. Nu vedem de atâtea ori, spun ei, cum artiști foarte mari împrumută din legendă sau cum folosesc motive și teme frecvente? Este destul însă să observăm ce devin aceste

legende, teme și motive în aplicarea specială pe care le-o dau artiștii de seamă, pentru a ne convinge ce viață nouă trăiesc în redarea lor. Scene ale Scripturii apar și la pictorii italieni ai quattrocentului și la artiștii flamanzi, dar câtă deosebire între ele! Faptul de a fi tratat aceleași motive, n'a suspendat nicidecum activitatea fantasiei creatoare în aceste două grupe de artiști. Alte îmbinări de colori de fiecare dată, o altă grupare a personajelor, alte expresii în privirile lor. Viziunea plastică este alta, deși motivul în generalitatea lui abstractă este comun. Am putea chiar spune că tocmai întrebuițând motive comune, cărora le dă o viață nouă, artistul face dovada puterii și fecundității fantasiei sale creatoare.

Atât de intensă este fantasia creatoare a artistului, încât uneori, din propria ei productivitate internă, fără niciun motiv exterior aparent, ajunge să închipue o lume miraculoasă de forme. « Aveam darul, povestește Goethe, atunci când stam cu capul aplecat și cu ochii închiși, să-mi reprezint o floare în mijlocul organului vederii, care nu stăruia nicio clipă în prima ei formă, ci desfăcându-se în bucăți, din interiorul ei se desvoltau mereu alte flori, făcute din foi colorate sau verzi. Nu erau flori naturale, ci fantasiste, regulate ca rosetele sculptorului. Nu puteam fixa cu niciun preț această neistovită creație de forme, care dura atât cât voiam, fără să se întunece sau să se intensifice în tot acest răstimp. Același lucru îl puteam obține când îmi reprezentam un disc împodobit cu mai multe colori, care apoi se schimbau mereu pe direcția dela centru spre periferie, întocmai ca în caleidoscopul inventat abia în vremea din urmă »⁵. Alteori motivul exterior există, dar el se îneacă și dispare sub bogăția fantasiei artistului, care îl folosește ca un simplu excitant. Așa se povestește despre Leonardo da Vinci că urmărirea în crăpăturile unui zid ruinat o lume

întreagă de forme fantastice. Iar pictorul Eugène Delacroix privind niște stânci, notează în jurnalul său: « Observ în stâncile cu forme omenești și animale noi tipuri mai mult sau mai puțin schițate. Desemnez chiar un fel de mistreț și un fel de elefant, apoi corpuri de centauri, capete de tauri, etc. S'ar putea găsi printre acestea excelente tipuri de animale fantastice. Toate aceste forme bizare devin aci plauzibile. Stranie coincidență! Ce capriciu a prezidat la formația acestei stânci care, în toată înconjurimea, este singura din speța ei »⁶. Interesul citatului este cu atât mai mare, cu cât el ni-l arată pe Delacroix atât de stăpânit de propria lui fantasie, încât deosebirea dintre aceasta și simpla percepție devine pentru el imposibilă. Stâncile i se par a avea cu adevărat formele unor animale fantastice, când acestea nu erau decât proiecțiile închipuirii sale bogate. În același fel, fantasia artistului absoarbe și îneacă în apele ei datele reproductive ale memoriei. Astfel povestește odată G. Duhamel cum auzind o interesantă istorisire dela un prieten al său, a încercat s'o reproducă într'unul din capitolele cărții « Le Prince Jaffar ». Capitolul terminat l-a cetit amicului căruia credea că i-l datorește. Dar nici acesta, nici alte persoane care îi stăteau aproape și care i l-ar fi putut inspira, nu l-au recunoscut vreodată⁷. Reproducerea devenise un simplu prilej al ideții, în care se inserase lucrarea mult mai puternică a fantasiei creatoare.

Din această pricină, artiștii doresc adeseori să prelucereze materii în care se simt mai puțin legați sau limitați de datele reproductive ale propriei lor experiențe. În această privință documentele sunt numeroase. Astfel scrie Flaubert odată: « Este o ciudată împrejurare aceea în care găsim pe individ de o parte și pana lui de scriitor de alta. Există oare cineva care să fi iubit antichitatea mai mult ca mine, care s'o fi visat mai mult și să-și fi dat mai multă

osteneală pentru a o cunoaște? Totuși, în cărțile mele, sunt unul din oamenii cei mai puțin antici, din câți pot exista. Cine m'ar judeca după înfățișare, ar crede că trebuie să scriu epic sau dramatic, folosind brutalitatea faptelor, în timp ce eu mă complac în subiecte de analiză și anatomie. Cărțile pe care năzuiesc mai mult să le fac sunt tocmai acelea pentru care am mai puține mijloace »⁸. În aceleași fel scrie André Gide: « Mi-e cu mult mai ușor a face să vorbească un personaj, decât să mă exprim în numele meu propriu și aceasta cu atât mai mult cu cât personajul creat diferă mai mult de mine... N'am scris niciodată ceva mai bun și cu mai multă ușurință decât monologurile lui Lafcadio sau jurnalul Alisei »⁹. În această independență a artistului de datele experienței sale, stă sentimentul de libertate internă care întovărășește aproape tot timpul lucrarea invenției și din care Volkelt făcea una din componentele fantasiei creatoare¹⁰. Iar ceea ce stabilim aci nu stă nicidecum în contradicție cu puterea intuitivă a memoriei artistului. Fără îndoială, față de obișnuita amintire decolorată a oamenilor, artistul regăsește imaginile sale într-o forță sensibilă egală sau chiar superioară primei percepții. Literatura ne oferă multe exemple în această direcție și pe unele din ele le-am amintit și noi. Dar deși fixarea și reproducerea imaginilor se fac uneori cu atâta putere, încât pictorul Marquardt a putut desemna odată până în ultimele detalii un turn pe lângă care trecuse o singură dată și foarte distrat, în mod general reproducerile artistului se înșiră în altă ordine decât aceea în care au fost ele grupate în realitate. S'ar putea spune că ceea ce caracterizează memoria artistului este deopotrivă o mare putere de a-și aminti și o mare putere de a uita. Având la dispoziția sa numeroase date imaginative reproductive, dar fiind liber să le folosească în orice configurații ar voi, tocmai din pricina însușirii sale

de a uita ordinea în care ele s'au prezentat în experiență, numai în chipul acesta memoria artistului poate deveni o aliată a fantasiei sale.

8) Puterea expresivă

Intuitiv lucid, răscolit de afecte puternice și înzestrat cu o fantasmă mai vie și mai originală, artistul este în același timp stăpân peste o facultate expresivă superioară semenilor săi. Toate imaginile sunt înzestrate, în adevăr, cu tendința de a se realiza și, după cum a arătat Ribot, fantasma creatoare cuprinde în sine un element motrice, înclinația irezistibilă de a-și asuma o formă concretă și de a trece, pe această cale, în lumea obiectelor. Se poate deci spune că puterea expresivă a artistului este o prelungire a fantasiei sale creatoare, după cum aceasta din urmă își găsește materialul și condiționarea ei în intuitivitate și în adâncimea psihică. Este adevărat că nu în toate cazurile activitatea internă a fantasiei creatoare găsește mijlocul de a se converti în expresie externă. Sunt reverii ale spiritului care nu prind niciodată corp. « Reveria, scrie Ribot, este echivalentul veleităților; visătorii sunt abulicii imaginației creatoare »¹. Spre deosebire de visători și de veleitari, artistul reușește în mai largă măsură să facă a urma lucrării fantasiei întruparea ei expresivă. Nu numai vivacitatea și preciziunea imaginilor artistului sunt superioare nivelului comun, dar am spune că însuși caracterul, virtutea făptuitoare, sunt mai ferme în artist. Din această pricină, se poate afirma, în ciuda unei păreri foarte răspândite, că nu este tip omenesc care să se opună mai radical artistului, decât tocmai visătorul.

Facultatea expresivă, pe de altă parte, nu se alimentează în toate împrejurările din activitatea fantasiei creatoare,

aşa cum este cazul pentru artist. Limbajul este plin de expresii cărora nu le corespunde nicio intuiție sensibilă, întrezărită de fantasmă. Este cazul așa numitelor « clișee » sau « locuri comune », analizate odată cu multă sagacitate de către Remy de Gourmont. Artistul este slujit de o egală memorie sensibilă, folosită în combinațiile fantasiei, și de o memorie verbală; apoi de facultatea suplă de a coordona aceste două memorii, în așa fel încât oricărui cuvânt să-i corespundă o reprezentare imaginativă. Un peisaj descris de poet este totdeauna un peisaj *văzut*. Același peisaj descris de omul comun, scrie Gourmont, nu mai este decât « o construcție de logică elementară. Cuvintele nu mai izbutesc să ia poziții noi, pe care nicio realitate internă nu le mai determină. Ele se prezintă în chip necesar în ordinea familiară în care memoria le-a primit. Așa se face că de cinci secole poezii francezi inferiori cântă, cu aceleași fraze nule, primăvara virgiliană ». Intrebuintarea frecventă a locurilor comune este situată pe limita patologiei spiritului. Există, în adevăr, o boală a limbajului care constă în pierderea termenilor proprii. Bolnavul care nu mai poate găsi, pentru realitatea pe care vrea s'o denumească, cuvântul care o indică în mod propriu, poate încă s'o arate prin perifrază. « Amnesiacii cuvântului, observă Gourmont, uită mai întâi ce este mai particular în limbă, numele proprii, substantivele, adjectivele, în timp ce părțile limbajului care dovedesc a avea viața cea mai durabilă sunt frazele gata făcute, locuțiunile uzuale. Bolnavii incapabili să articuleze un cuvânt, își regăsesc graiul pentru a expectora « clișee ». Felul stilului care ne ocupă ar fi deci una din formele amneziei verbale, ridicate la potență literară »². « Clișeul » reprezintă un caz de exces al limbajului asupra gândirii. Cine are un limbaj dominat de locuri comune vorbește mai mult decât cugetă. Expresiile gata făcute se inserează în lacunele ide-

ației și i se substituie. « Automatisme verbale, scrie Delacroix, preexistă activității cugetării, ele se prezintă la primul ei semn, i se impun și o depășesc »³. Dar dacă există un exces al limbajului asupra gândirii, există și excesul contrar. Sunt expresii mai sărace decât gândirea pe care o manifestă. Așa sunt « propozițiile cu formă redusă », întrebările, poruncile și toate enunțările eliptice, pe care în limba franceză le-a notat și clasificat F. Brunot⁴. Printre acestea distinge filologul francez și expresiile sentimentului. Felul în care exprimăm sentimentele noastre rămâne mai totdeauna, în vorbirea curentă, inferior sentimentelor însăși. « Numai o parte a vieții afective, notează Delacroix, se scurge în limbaj, cealaltă merge către inefabil... Există sentimente vagi și indicibile care se îndepărtează de expresie, pentru că n'au nimic de spus. Dar există și sentimente ametoitoare și confuze care n'ajung la expresie, pentru că au de spus prea mult. Prea-multul și prea-puținul vieții afective sunt incapabile deopotrivă să se exprime »⁵. Linguistica modernă a notat cu toate acestea și acele modificări ale expresiei, prin care aceasta încearcă să se adapteze sentimentelor care o premarg și pe care ea trebuie să le manifeste. Inflexiunile vocii, accelerația debitului, intensificarea unuia sau altuia dintre termenii frazei, exclamațiile, sufixele afective, alegerea cuvintelor și ordinea lor în frază, sunt tot atâtea mijloace prin care limbajul devine receptiv pentru viața afectivă⁶. Poetul Paul Claudel a imaginat odată, într-o frumoasă pagină, două femei vorbind cu vivacitate, dar în așa fel, încât cineva care le-ar fi ascultat dintr-o cameră vecină, ar fi prins numai intonațiile lor, nu și înțelesul cuvintelor rostite. Aceste intonații, contraste de timbre, ondulări ale frazei, felul vocilor de a se întâmpina și de a-și răspunde alcătuiesc pentru Claudel substanța inefabilă, eterul ușor și volatil din care este făcută poezia.

În comparație cu însuflețirea efectivă a vorbirii firești, vechiul alexandrin al prosodiei clasice pare mai de grabă proză, « ceva în același timp infantil și bătrânicios, pedant și mecanic, inventat pentru a despuia vibrațiile sufletului, inițiativele sonore ale simplei Psyche, de accentul lor cel mai naiv și de floarea lor cea mai delicată »⁷. Limbajul comun are, așa dar, unele mijloace de a se modela după viața intimă a sentimentului. Omul cel mai banal devine poet întru cât adaptează vorbirea sa la palpitările afectivității. Dar poetul și, în general, artiștii izbutesc pe această cale cu atât mai mult succes. Îndepărtând toate opacitățile limbajului, contextele ei prestabilite și neintuitive și dezvoltând numai virtualitățile expresive ale vorbirii comune, artistul ni se dovedește a fi o ființă în care unele facultăți obștești cresc și se exaltează. Intocmai ca intuitivitatea, adâncimea psihică și fantasia sa creatoare, puterea expresivă a artistului este o însușire ale cărei rădăcini sunt împlântate în psihologia generală și care îl diferențiază pe artist numai gradual de restul oamenilor.

În sufletul artistului, imaginile sensibile se împerechiază cu imaginea expresiei corespunzătoare. Astfel de « imagini-perechi », cum le numește L. Arréat odată, există firește la acei artiști la cari expresia nu coincide în materialitatea ei cu data sensibilă pe care trebuie s'o reprezinte. Astfel, compozitorul stăpânește într'un chip strâns asociat reprezentarea unui sentiment cu reprezentarea sunetelor care îl exprimă. Poetul posedă în același timp cu sentimentul, concepția sau viziunea sa și cuvintele, încatenarea lor și mișcarea generală a frazelor corespunzătoare. Sculptorul își reprezintă simultan o formă și gestul plastic care o poate realiza într'un material. Pentru pictor însă « imaginea-pereche » a celorlalți artiști se rezolvă în identitate simplă, întru cât colorarea pe care și-o reprezintă nu diferă întru

nimic de reprezentarea colorii materiale care urmează s'o exprime pe cea dintâi. Spre deosebire de pictor, la toți ceilalți artiști se poate distinge între imaginea sensibilă și imaginea expresiei, deși aceste două varietăți sunt adânc unite. În acest înțeles se poate cu multă dreptate spune că muzicantul gândește în sunete, sculptorul în forme și poetul în cuvinte. Atât de adânc se asociază imaginea sensibilă cu imaginea expresiei în mentalitatea artistului, încât acesta din urmă are totdeauna sentimentul unicității absolute a expresiilor sale. Omul comun poate exprima același lucru în chipuri deosebite; artistul într'un chip unic și de neînlocuit. Două sau mai multe « variante » ale aceleiași poezii sunt de fapt niște poezii noi, corespunzând unor viziuni deosebite. Uneori poetul simte lămurit că pentru expresia sentimentului și viziunii sale, are nevoie de un anumit sistem de semne, cum ar fi de pildă acelea care alcătuiesc o limbă anumită. Așa a simțit poetul austriac Rainer Maria Rilke, într'o anumită împrejurare, că trebuie să scrie în franțuzește, deși limba lui obișnuită era alta. « Anul trecut, povestește odată Rilke lui Ch. Du Bos, sărbătorindu-se cinquantenarul lui Hofmannsthal, voiam să mă asociez și eu, să dau un semn oarecare, fără să știu bine ce anume trebuie să fac. Am deschis atunci carnetul pe care îl port totdeauna cu mine și în care notez treptat titlurile poemelor pe care vreau să le scriu, întâlnind cuvântul: *Corne d'abondance*. Mi-am spus că tema aceasta i-ar conveni foarte bine lui Hofmannsthal și am început îndată, gândindu-mă la cuvântul german echivalent *Füllhorn*, să compun un poem german, pe care l-am scris de altfel foarte repede. Simțeam însă că planul meu nu fusese realizat pe deplin și cuvântul francez îmi reveni în primul plan al conștiinței. Incepui deci să compun îndată un alt poem în franțuzește, purtând de data aceasta titlul *Corne d'a-*

bondance, întrebându-mă tot timpul dacă nu mă voiu găsi în fața unei simple traduceri a celui dintâiu. Ceea ce s'a produs a fost însă tocmai contrariul și, fără voia mea, poemul francez s'a orientat dela sine într-o direcție cu totul deosebită »⁸. Rilke a întocmit de altfel un întreg volum de poeme scrise direct în limba franceză, arătând adeseori constrângerea interioară căreia i s'a supus, folosind o altă limbă decât limba sa maternă. Unitatea concepției cu expresia, una din formele cele mai caracteristice pe care și-o asumă puterea expresivă în artist, nu poate fi ilustrată mai bine ca în exemplul pe care ni-l oferă Rilke.

Nesfârșită este sensibilitatea artistului pentru expresie, delicatețea cu care resimte nuanțele ei cele mai fine și împotrivirea pe care o încearcă față de tot ce o jicnește. Tipică este din acest punct de vedere o scenă pe care ne-o povestește Zola și în care actorul principal este Flaubert. « Turghenieff, care avea prietenie și admirație pentru Mérimée, voi... ca Flaubert să-i explice de ce găsea că autorul *Colombei* scrie rău. Flaubert ceti deci o pagină, oprindu-se la fiecare linie, blamând pe *qui* și pe *que*, revoltându-se contra expresiilor gata făcute, ca *prendre les armes* și *prodiguer des baisers*. Cacofonia anumitor întâlniri de silabe, uscăciunea sfârșiturilor de fraze, punctuația ilogică, totul fu pomenit pe rând »⁹. Interesant este faptul că Turghenieff, care nu putea avea aceeași sensibilitate pentru limba franceză, și Zola, care era mai puțin artist, nu i-au dat dreptate lui Flaubert. Grija pe care, de altfel, acesta din urmă o purta detaliilor celor mai mărunte ale expresiei este renumită. Corespondența sa este plină de evocări ale acelor nopți de intensă fervoare scriitoricească, în timpul cărora citea cu glas tare fraze din romanele sale în preparație, pentru a le proba în ritmul și sonoritatea lor. Iar dintr'o amintire a lui Gautier, povestită fraților Goncourt, știm că pe când

redacta *Madame Bovary*, Flaubert a declarat odată că lucrarea este aproape gata, deoarece știe cum trebuie să cadă toate finalele frazelor pe care urmează să le compună¹⁰. În același fel, analizând psihologia de sciitor a lui Stéphane Mallarmé, criticul A. Thibaudet scrie: « Cuvântul, pentru el, îmbracă o existență prezentă și aproape halucinatorie... Mallarmé concepe esențialul poeziei ca faptul care constă în a înlătura orice cunoștință, în afară de « pietatea pentru cele douăzeci și patru de litere ale alfabetului, așa cum ele s'au fixat, prin miracolul infinității, într'o anumită limbă »¹¹. Nu numai fiecare cuvânt, dar fiecare literă era asociată pentru Mallarmé cu anumite valori afective, după cum dovedesc notațiile pe care poetul le face în *Les mots anglais*, o mică scriere puțin cunoscută, citată de Thibaudet.

Trebue adăugat, în fine, că puterea expresivă a artistului nu este o simplă facultate în serviciul fantasiei sale creatoare, dar în același timp o forță capabilă s'o fructifice pe aceasta din urmă. Propriile cunoștințe în arta cântecului, pe care le stăpâneau un Mozart sau Rossini, au fost pline de influențe asupra chipului în care ei se pricepeau a conduce vocile în operele lor. L. Arréat, care amintește acest exemplu, poate apoi adăuga și pe acela al lui Liszt, ale cărui compoziții au fost redevabile într'un mare grad neîntrecutei sale abilități tehnice¹². Cât despre poeți, ingenioasa analiză a lui Ch. Renouvier a arătat odată cum marele dar verbal al lui V. Hugo, puterea sa de a-și reprezenta cuvinte, asociată cu nenumăratele sugestii legate de acestea, sunt răspunzătoare de caracterul digresiv și enumerativ al liricei lui¹³. Tocmai faptul, subliniat mai înainte, că imaginile împerechiate, date în psihologia artistului, sunt adânc solidare, explică faptul evidențiat adeseori că puterea expresivă decurge nu numai din intuitivitatea și fantasia mai vie

a artistului, dar și împrejurarea că aceste însușiri sporesc prin însăși acțiunea de a le manifesta și comunica. Vechea înțelepciune estetică a lui Boileau afirma că « ceea ce este bine conceput, poate fi enunțat cu claritate ». Cu aceeași dreptate se poate însă adăuga că « ceea ce este mai bine enunțat, devine mai limpede și pentru spirit ». Ca în toate domeniile vieții, tot astfel și în psihologia artistului, raportul dintre cauze și efecte reprezintă o ordine reversibilă, în care consecințele se pot întoarce asupra pricinilor, pentru a le întări și activa.

c) GENIU ȘI TALENT

Însușirile sufletești care, în acțiunea lor solidară și reciprocă, alcătuiesc structura artistică, înfățișând potențarea unor facultăți psihologice comune, se pune întrebarea dacă nu cumva ele se diferențează după însuși gradul intensității lor. Ideea după care geniul artistic ar fi un caz aparte al psihologiei, un ansamblu de calități dela care restul oamenilor ar fi excluși, ni s'a dovedit cu neputință de susținut. Nu este niciuna din trăsăturile care compun portretul artistului a cărei anticipare să n'o aflăm printre energiile și funcțiunile psihologiei generale. Intuitivitatea artistului și afectivitatea sa, fantasia creatoare și puterea sa expresivă se regăsesc într'un grad mai mic printre posibilitățile exemplarului comun al umanității. Dar dacă aceleași însușiri pot apărea și cu o intensitate redusă și cu una foarte mare, nu cumva între aceste extreme se poate intercala cazul intermediar al intensității lor potrivite? Experiența artistică ne face să simțim lămurit că nu toți artiștii se găsesc la același nivel. « Dacă cultura noastră ne îngăduie să simțim cu justete, scrie odată J. Segond, putem să ne dăm seama cât este de inferior ge-

niul lui Musset față de acela al unui Hugo sau Lamartine. Oricât de mare ar fi admirabilul Sofocle, el este totuși mai puțin admirabil și genial ca sublimul Eschil. Putem oare așeza pe Schubert în rangul suveran care este acela al unui Beethoven? Putem face oare din Fragonard egalul unui Watteau? Rude este oare... deopotrivă cu Rodin sau Bourdelle? ». După părerea lui Segond unii din acești artiști sunt *genii*, pe când ceilalți simple *talente*. Intre geniu și talent nu există însă un abis. Geniul n'ar fi decât exaltarea unor însușiri care, chiar în cazul talentului, ar înfățișa sporirea mai redusă a unor funcțiuni obișnuite. « Ce este în definitiv talentul, se întreabă Segond... dacă nu o medie mobilă între înălțimea inaccesibilă a geniului și puterea care se ascunde în oricare din noi, dar care este prea slabă pentru o creație adevărată »¹.

Simpla gradualitate nu mi se pare însă a explica toate deosebirile dintre talent și geniu. Evident, geniul reprezentând cazul excesiv al unor însușiri curente, talentul nu se poate găsi decât pe linia acestei creșteri. Dar stabilirea simplei diferențieri graduale între geniu și omul comun și-a istovit interesul din momentul în care am putut lichida părerea că geniul ar putea fi o excepție monstruoasă în umanitate. Din clipa în care am anexat problema artistului psihologiei generale, obținând dovada că pentru studiul lui valorează categoriile și metodele științei sufletului, putem încerca să diferențiem domeniul psihologic al creatorului de artă și după alte criterii decât ale gradualității. Ceea ce putem aștepta dela o astfel de încercare este nu numai o deosebire mai bună între geniu și talent, dar și o conturare mai precisă a întregului domeniu. Și încercarea trebuie făcută cu atât mai multe cuvinte, cu cât în fața unei realități calitative cum este psihologia

artistului, singurul criteriu cantitativ rămâne insuficient. Nu vom ști niciodată pe deplin ce este artistul, câtă vreme nu-l vom înțelege decât ca pe o potențare a omului comun. Vederea aceasta, justă și suficientă câtă vreme trebuia să legitimăm studiul lui cu mijloacele psihologiei, urmează acum a fi completată.

Fără a folosi deocamdată criterii noi, de natură calitativă, o altă deosebire graduală, provenind din felul intermitent al structurii artistice, se cuvine a fi pusă în lumină. Am arătat, în adevăr, că artistul nu este deopotrivă cu sine în toate momentele vieții sale. Alături de clipele sale creatoare, câte altele opace și banale în care artistul nu depășește nivelul psihologic comun! Nu în toate împrejurările, intuitivitatea și fantasia artistului, adâncimea sa psihică și puterea sa expresivă ating intensitatea lor posibilă. Dar această intermitență a structurii artistice poate fi totuși mai frecventă sau mai rară. În cazul talentului, funcțiunile artistului se pot suspenda mai îndelung și se amestecă mai puțin cu substanța generală a vieții sale. Geniul rămâne însă artist chiar în momentele mai îndepărtate de exercițiul propriu zis al artei lui și își hrănește în chip mai amplu lucrarea din materia întregii sale vieți sufletești. Ceea ce ne izbește în primul rând când considerăm pe artiștii cărora le putem recunoaște talent, dar nu geniu, este nu numai alternanța foarte rapidă în ei a artistului cu omul banal, dar și ușurința cu care pot trece dela o stare la alta, ca o dovadă a slabei aderențe a creatorului de restul omului. În numeroase ocazii și cu cea mai mare facilitare, un talent muzical, plastic sau poetic pot înjgheba o producție agreabilă, după care trezirea omului comun este cu atât mai puternică. Această relativă neatârănare a artistului de omul de rând, în cazul talentului, se resimte în producția lui, înzestrată cu un

ecou mai slab, fără consecințe pentru el sau pentru noi. Ceea ce nu pornește din întregimea omului nu angajează nici totalitatea umanității în noi. Operele de talent ne pot atrage, dar nu ne cuceresc. Ne oprim în fața lor cu partea superficială a conștiinței noastre, dar nu ne dăruim lor pe de-a-întregul și nu ne lăsăm stăpâniți de ele până în ultima adâncime.

Altfel se întâmplă cu geniul și cu operele lui. Deși structura lui artistică este tot intermitentă, ea are tendința de a-și anexa întregul domeniu al conștiinței. Filistinul apare mai rar alături de artist în cazul lui. Vieța lui sufletească are un caracter mai permanent creator. Convergența momentelor sale sufletești în direcția operei este mai strânsă. De aceea regăsim pe artist chiar în prilejurile și în clipele când ne-am fi așteptat mai puțin. Paradoxul geniului apare însă în momentul când trebuie să constatăm că deși orientarea lui artistică este mai statornică și mai intensă, facilitatea lui poate fi mai mică decât a talentului. Cazul lui Leonardo da Vinci care n'a izbutit, într-o viață întreagă, să termine o duzină de pânze, este un exemplu ilustrativ pentru această situație. De sigur, există și genii pline de facilitare, bogate în talent, un Raffael, un Tizian, un Rubens, un Mozart, un Hugo. Dar există și cazul contrar al geniilor lipsite de ușurința talentului, un Leonardo, un Corregio, un Kleist. Este ca și cum având să poarte o povară mai mare, toate aceste înzestrări geniale se mișcă mai greu. Bogăția lor îi stânjenește și întocmai ca marii copaci cari, înfigând rădăcini mai adânci în pământ, cresc mai încet, profunzimea din care se înalță unele creații geniale, le face să se întocmească mai încet și mai rar. Dar primind în ele o experiență mai vastă și mai bogată, operele geniului trezesc un ecou mai întins și influența lor ne stăpânește mai complet.

Este o consecință a celor arătate până aci faptul că pe când din operele talentului ne vorbește numai un artist, în acela al geniului se rostește un om. În impresia care se formează în noi din frecventarea personalităților geniale intră numeroși factori extra-estetici. Totdeauna în impresia genialității intră ca un element hotărîtor sentimentul unei noi evaluări etice și religioase a lumii și vieții. Din această pricină, numai geniile nu și talentele se găsesc în locurile de conducători spirituali ai umanității. Un artist, care nu este decât artist, nu poate pretinde la acest titlu și nici la acela de om de geniu. Prin arta sa, dar depășind prin înrăurirea pe care o exercită simpla impresie estetică, artistul de geniu știe să-și asocieze interesele fundamentale ale oamenilor. De aceea în jurul personalităților de geniu se grupează, nu numai publicul amatorilor de frumos, ci umanitatea suferindă și luptătoare. Cât de strâmtă trebuie să ne apară deci ideea care, începând dela Kant și în vremea întregului romantism, recunoaște în artă singurul domeniu de activitatea al geniului. În știință, spunea Kant, cercetarea, aplicația și metoda pot duce pe oricine, prin mecanismul natural al gândirii, la rezultatele cele mai de seamă; nu însă și în artă, unde se cere o înzestrare deopotrivă cu energiile creatoare ale naturii. Un savant poate fi format în școala altora, nu însă și un artist. Iar dacă se cuvine a rezerva termenul de geniu, numai înzestrărilor înnăscute și absolut originale, se înțelege de ce poate fi el meritat cu adevărat numai de artist². Interesantele observații ale lui Kant sunt însă juste mai mult prin ceea ce ele afirmă, decât prin ceea ce neagă. Este oare sigur că nu pot exista genii științifice? Reușitele cele mai de seamă ale științei stau oare în posibilitățile oricărei inteligente omenesci? Nu trebuie oare să recunoaștem și marilor capete științifice o spontaneitate

și o originalitate care îndreptățește calificarea lor de genii? Nu există apoi genii etice și religioase? Toți aceștia, deopotrivă cu marii artiști, pot crea noi valori ale lumii și vieții și în această facultate a lor stă temeiul impresiei de genialitate cu care le răspundem. Cum putem limita oare întrebuintarea calificării de geniu în favoarea exclusivă a artiștilor, când ei o merită pe deplin, numai atunci când păstrează ceva din firea înțelepților și a profeților?

Dar poate că geniul nu este altceva decât facultatea de a crea plăsmuri *vii*? Geniul n'ar fi atunci decât însușirea care repetă în om și amintește pe Creatorul lumii. Când pe la începutul veacului al XVIII-lea s'a elaborat doctrina modernă a geniului, lucrul s'a făcut cu sprijinul acestor reprezentări religioase. Imprejurarea apare limpede în scrierile lui Shaftesbury, unul din primii filosofi ai geniului. « Poetul, scrie Shaftesbury, este un al doilea Creator, un adevărat Prometeu după Jupiter. Intocmai ca acest artist suveran sau ca natura plastică și universală, el plăsmuește un întreg coerent și proporționat în el însuși, cu subordonarea voită a părților componente »³. Se înțelege însă că armonia operelor geniale nu este o potrivire mecanică de lucruri care își convin: un principiu viu le susține, un suflet le poartă. Justa adaptare a colorilor în costumul unei femei elegante sau aceea a liniilor și tonurilor în decorarea unui interior nu sunt încă opere de geniu. Existența acestora nu se isprăvește în simplul plan al senzațiilor; ele cuprind mai mult și pătrund mai adânc. Există de sigur și tablouri, melodii sau versuri care nu sunt mai mult decât combinații plăcute de colori, sunete sau cuvinte. Sub categoria decorativului intră și numeroase opere ale pictorilor, compozitorilor sau poeților; dar nu acestora le rezervăm atributul de geniale. Rangul suprem al genialității îl recunoaștem numai ope-

relor a căror unitate provine din aceea a sufletului original care se manifestă prin ele. Prezența unui astfel de suflet leagă între ele aspectele variate și le constituie într-o adevărată unitate organică. Un suflet original știe să selecteze și să impună anumite valori și sub influența lui înfățișările haotice ale lumii se aleg și se grupează în unități expresive. Cine nu are un asemenea suflet original, creator de valori, simplele înzestrări de talent, nu pot izbuti altceva decât combinații decorative sau pot cel mult imita pe marii originali, purtând glasul lor mai departe. Dar originalitatea se imită cu greutate. Totdeauna vom recunoaște în vocea artiștilor de a doua mână matități ale sunetului, contradicții ale tonului, coadaptări insuficiente. Unitatea operelor lor se va resimți în consecință.

Aderența mai slabă a artistului de restul omului, în cazul talentului, explică apoi educabilitatea acestuia, putința lui de a face achiziții noi și de a se perfecționa. Geniul este însă înăscut și improgresiv. Lucrarea lui se leagă de temeliile individualității, pe când a talentului de straturi mai superficiale ale conștiinței, capabile de a fi modificate și îmbunătățite. Putem desigur educa deprinderile omului și funcțiunile lui de relație, nu însă individualitatea lui. Un artist poate ajunge să vadă mai bine și să exprime mai precis sau mai sugestiv, nu însă să devie mai original. Dar cum toate funcțiunile artistului sunt solidare și cum intuitivitatea și expresivitatea lui sunt comandate și orientate de chipul lui mai adânc de a resimți lumea și viața, acolo unde acesta lipsește, voința intervine pentru a-l înlocui. Operele talentului au astfel un caracter *voit*, pe când acelea ale geniului unul cu totul natural. În lucrarea talentului devine sensibilă efortul, străduința de a ține laolaltă și de a conduce convergent elementele operei. Aceleași efecte se produc pentru geniu

în modul cel mai firesc și cu cea mai mare ușurință. Există evident și genii cu elaborația dificilă; chinurile lor sunt deopotrivă cu spasmele nașterii, nu cu ostenele lucrătorului care are de îndeplinit o muncă grea. Atingem astfel o nouă deosebire între geniu și talent. Lucrarea voită a talentului se întovărășește într-o mai largă măsură cu conștiința; geniul este mai îndatorat inconștientului său. Opera talentului este mai previzibilă, mai logic călăuzită, mai dominată de funcțiunile raționale ale conștiinței; opera geniului este însă mai neașteptată, mai bogată în surprize, mai irațională. Talentul știe mai bine încotro se îndreaptă, geniul poate fi adeseori el însuși uimit de punctul unde a ajuns. Fără îndoială, factori raționali și iraționali, conștienți și inconștienți se amestecă în creația oricărui artist, dar dosajul lor este felurit în cazul talentului sau al geniului. Pentru a înțelege această nouă diferențiere este însă necesară cunoașterea procesului creator, a cărui analiză urmează s'o întreprindem acum.

2. CREAȚIA ARTISTICĂ

Elementele structurii artistice, așa cum le-am descris în capitolul anterior, nu sunt active tot timpul și nici în aceeași măsură. Există o succesivitate și o denivelare a însușirilor artistice în procesul de constituire al unei opere. Pentru ca o operă de artă să ia naștere este necesară mai întâi o stare de *pregătire*, în timpul căreia conștiința asimilează și dezvoltă materialele și facultățile cu ajutorul cărora opera se va clădi. Dincolo de această stare, apare clipa fulgerătoare a *inspirației*, sinteză provizorie și spontană a materialelor pregătirii, pe care conștiința o primește ca un dar al inconștientului. Rodul inspirației evoluează, dezvoltându-se, transformându-se sau primind grefa unor alte inspirații. Este ceea ce cu un cuvânt se numește faza de *invenție*. În fine, concepția operei trebuie realizată într'un material oarecare, folosind anumite procedee tehnice: *execuția* încheie, așa dar, procesul. Nevoile analizei ne fac a distinge între aceste felurite etape, făcând din ele momentele succesive și exclusive unele față de altele ale unei aceleiași serii. Lucrul este adevărat grosso modo; privind însă mai de aproape vom avea ocazia să recunoaștem împrejurări în care aceste felurite momente se întrepătrund și se solicită reciproc. Considerându-le deocamdată separat, trebuie adăugat că diversele însușiri artistice nu sunt interesate depotrivă și în egală măsură

în timpul fiecăreia din fazele amintite în parte. Sunt clipe ale procesului creator în care intuitivitatea este mai activă, altele în care adâncimea psihică, fantasia creatoare sau puterea expresivă intră în ritmul unei funcționări mai intense. Pe de altă parte, nu numai facultățile proprii și caracteristice structurii artistice suferă această denivelare în timpul constituirii operii, dar și funcțiunile generale și comune ale vieții sufletești. Sunt etape ale creației în care activitatea inconștientă și irațională este mai vie și altele în care lucrează mai intens energiile conștiente și logice. Pentru a stabili toate aceste diferențieri este însă nevoie a studia pe rând fazele creației artistice, începând cu:

a) PREGĂTIREA OPEREI

Niciun artist nu poate spune când începe pregătirea uneia din operele lui. În majoritatea cazurilor, de sigur foarte de timpuriu, dacă ținem seama în ce măsură activitatea artistică este debitoare primelor impresii ale copilăriei. Artistul este omul care se simte mai mult urmărit de copilăria lui. Pe când pentru majoritatea indivizilor, copilăria rămâne un domeniu învăluit în umbră și uitare, artistul revine neconținut către ea, pentru a găsi acolo o bună parte din materialele constitutive ale operei lui. Individul comun este de obicei omul practic, trăind în prezentul în care se desfășoară interesele lui. Pentru a te întoarce către sfera de amintiri ale copilăriei, este necesară o disponibilitate a atenției, o predispoziție către contemplarea gratuită care caracterizează în deobște pe artist. În al doilea rând, dacă admitem împreună cu psihanaliza, că opera alcătuiește corectarea unei realități resimțită ca nesatisfăcătoare, unde o poate afla artistul mai

bine ca printre reminiscențele copilăriei, epocă în care dorințele se împlinesc mai ușor, în care diferența de potențial dintre năzuințe și realizare este mai mică? În fine, intuitivitatea copilăriei este superioară, impresiile ei nu se amestecă și nu se anulează în pasta prenoțiunilor, așa cum este în genere cazul pentru adult. Lumea trăiește în colori mai fragede pentru copil; reacțiile lui sunt mai virginale. Este firesc deci ca artistul să revină către începuturile vieții sale. Și de fapt, numeroși sunt artiștii, în primul rând artiștii narativi, un Rousseau, un Goethe, un Tolstoi, un Stendhal, cari și-au povestit cu plăcere copilăria. Când n'au făcut-o în numele lor propriu și sub forma confesiunii, locul pe care l-au dat în operele lor caracterelor de copii, așa cum este cazul unui Dickens, Daudet, Dostoevski, etc., arată cât datoresc și aceștia primelor lor amintiri. Situația poate fi verificată și pentru unii dintre artiștii plastici. S'a vorbit astfel uneori de infantilismul unor pictori renumiți. În ce-l privește pe Leonardo da Vinci, Freud susține că întreaga lui operă a fost dominată de anumite impresii ale copilului de altădată. Un caz limpede de infantilism este acela al lui Van Gogh, al cărui atașament de fratele său Theo, pentru plăcerea căruia a continuat totdeauna să picteze, menținea o legătură cordială care îl fericise altădată. Intreaga pictură a lui Van Gogh este o perseverare în sfera copilăriei. Și după cum observă unul dintre psihologii cari l-au studiat, este semnificativ pentru infantilismul pictorului olandez, faptul că el a semnat totdeauna cu numele lui mic, Vincent: o trăsătură care îl apropie de altfel de Leonardo și de Rembrandt¹. Fără a ne opri mai pe larg asupra problemei complexelor « infantile » în creația artistică, putem reține totuși principiul că pregătirea unei opere nu începe într'un moment precis, ci că foarte adeseori

ea se leagă prin rădăcini adânci și difuze de primii ani ai vieții.

Să adăugăm îndată că peste amintirile copilăriei se suprapune experiența vieții. Sute și mii de experiențe, pe care artistul nu le-a căutat, pe care le-a receptat fără să-și dea seama imediat ce pot deveni pentru el, se varsă în receptacolul operei. Puterea sa de a simți, în care fantasia creatoare a artistului găsește centrul activ al plămuirilor sale, se formează și se adâncește în nenumăratele împrejurări ale existenței. Se poate cita în această privință o frumoasă pagină a lui Rainer Maria Rilke, în care ni se desvăluie țesătura deasă de evenimente și de reacții în fața lor din care este făcut un singur vers. « Pentru a scrie un singur vers, notează Rilke, trebuie să fi văzut multe orașe, oameni și lucruri, trebuie să cunoști animalele, să simți cum zboară păsările și să știi ce mișcare fac micile flori când se deschid dimineata. Trebuie să-ți reamintești de drumuri în regiuni necunoscute, de întâlniri neașteptate, de plecări pe care le presimțeau de mult, de acele zile ale copilăriei al căror mister nu s'a luminat încă, de părinții tăi pe cari i-ai jignit tocmai atunci când îți aduceau o bucurie rămasă neînțeleasă, de boli ale copilăriei care începeau atât de ciudat, prin transformări atât de profunde și grave și trebuie să-ți reamintești de zile petrecute în camere calme și închise, de dimineți la malul mării, de marea însăși, de multe mări și de nopți de călătorie care fremătau intens și sburau împreună cu toate stelele. . .². Vastă și indefinită este substanța de viață din care se distilează o operă de artă, oricât de mărginite ar fi proporțiile ei. Intocmai cum sucul unei fructe sau parfumul unei flori presupun întreaga existență minerală și organică a pământului, un singur vers dintr'o poemă se desprinde din perspectiva întregii vieți sufletești a artistului care l-a făurit.

Dar tocmai împrejurarea că faza de preparare a unei opere este difuză și coincide cu însăși limitele experienței artistului, arată cât de greșită este metoda care vrea să găsească într'un eveniment anumit, originea precisă a fiecăreia dintre operele sale. Se știe ce aplicație a dat în Germania acestei metode istoricul literar Scherer și școala sa, atunci de pildă când credeau a recunoaște originea unei plăsmuri artistice cum este Mephisto, în Merck, un cunoscut al lui Goethe, și în portretul Margaretei, amintiri din relațiile poetului cu Friederike Brion. Această metodă s'a bucurat de o largă răspândire, datorită de sigur ușurinței cu care poate fi manevrată. Astăzi încă numeroși sunt cercetătorii cari în fața unei opere de artă socotesc a avea în primul rând datoria de a găsi evenimentul care a inspirat-o. De sigur, artiștii înșiși nu gândesc la fel și unii din ei au găsit prilejul de a protesta împotriva acestei înțelegeri micșorătoare a artei. Astfel, Flaubert într'o scrisoare adresată prietenei sale Louise Colet: « Mă întrebi, scrie el, dacă cele câteva rânduri pe care ți le-am trimis, au fost scrise pentru tine. Ai vrea să știi pentru cine, geloaso? Pentru nimeni, ca tot ce-am scris. M'am oprit totdeauna de a pune ceva din mine în operele mele și totuși am pus mult. Totdeauna am încercat să nu reduc arta la satisfacția unei personalități izolate. Am scris pagini pline de afecțiune și pagini fierbinți fără nicio înflăcărare a sângelui. Am închipuit, mi-am reamintit și am combinat. Rândurile pe care le-ai citit nu corespund niciunei amintiri »³. Nu numai că foarte deseori creația se produce în desăvârșită independență de împrejurările precise ale vieții artiștilor, capabile a fi identificate în biografia lor, fie acestea evenimente pe care le-au trăit, oameni cu cari soarta lor s'a încrucișat sau medii în care s'au dezvoltat, dar uneori opera lor păstrează tocmai semnul

opozității față de acestea. Reacția antagonistă a unora dintre artiști față de mediul lor este un fapt pe care îl putem deseori constata. Cuprinsul vieții reappare astfel în operă cu semnul schimbat și aceasta din urmă în loc de a fi oglindirea celei dintâi, este reconstrucția ei răsturnată, într'un plan izolat și opus. În acest sens a putut arăta odată un biograf al lui Stendhal, cum întregul fel de a simți al autorului lui « *Le Rouge et le Noir* » s'a format, nu sub influența modelelor care i-au străjuit copilăria și tinerețea, ci din împotrivirea sistematică față de ele. « Primejdia educațiilor fericite, ni se spune, este că copilul primește fără control opiniile și deprinderile mediului său. Printr'un efect simetric, copilăriile contrariate desvoltă o nevoie de universală contradicție. Ceea ce Stendhal numește « *espagnolismul* » său n'a fost decât această reacție brutală a unei personalități fortificate, prin singurătate și constrângere, împotriva ideilor mediului familial. În orice materie și în toate privințele, Stendhal lua orbește o poziție contrarie față de Cherubin Beyle și de mătușa Sophie; el se așeza cu știință la antipozii felului lor de a gândi și de a se purta »⁴. Metoda explicației biografice a artei se izbește astfel de mari greutăți, întru cât artiștii s'au complăcut uneori a se face independenți de împrejurările concrete ale vieții lor, iar în alte rânduri le-au dominat dintr'o poziție antagonistă.

Toate acestea nu înseamnă însă că artiștii despre cari vorbim n'au folosit nimic din experiențele lor, că opera clădită de ei n'a trecut printr'o fază de preparare, ci numai că punerea acesteia în legătură cu anumite evenimente precise ale biografiei se izbește de mari greutăți. Chiar atunci când artiștii înșiși declară a datora unele din inspirațiile lor anumitor împrejurări bine conturate, de pildă atunci când Wagner atribue ideea unora din episoadele

« Vasului fantomă » călătoriei sale aventuroase în apropierea coastelor Norvegiei⁵, putem spune că circumstanța concretă n'a lucrat decât ca o străpungere de istm, pe urma căreia s'au revărsat apele până atunci izolate ale oceanului interior. Pregătirea operei începuse cu mult înaintea clipei în care s'a desemnat mai întâi figura ei viitoare și schema provizorie întrezărită atunci, a început să primească materiale sau să folosească aptitudini, strânse și dezvoltate într'un lung trecut. Căci nu începe îndoială că ceea ce artistul adună în faza de preparare sunt deopotrivă materiale și energii. Care sunt aceste materiale și energii?

De sigur, multe din facultățile care compun structura artistică sunt susceptibile până la un punct a se dezvolta. Nu spunem despre atâți artiști, mai cu seamă despre acei din categoria talentului, că vieța i-a adâncit, că limpezimea viziunii lor și puterea lor de a examina au crescut cu timpul? Nu trebuie oare să constatăm un progres al înzestrării, atunci când studiem pe Alecsandri, între cele dintâi versuri pe care le-a scris și « Pastelurile » sale, rod al maturității? Am arătat că în mod general geniul este mai improgresiv decât talentul și că iraționalul creației sale este atât de mare, încât lucrarea lui rămâne independentă de acumulările experienței. Talentul este în schimb susceptibil de perfecționare. Și totuși nu toți factorii structurii artistice sunt capabili a se dezvolta în aceeași măsură. Energia reacției sentimentale, puterea de a călăuzi afectul în adâncime, deopotrivă cu ingeniozitatea fantasiei, sunt daruri fixate în organizația noastră și ca atare improgresive ca și aceasta. Nimeni nu poate dobândi o facultate mai bogată a răsnetului afectiv și o fantasie mai vie decât acelea pe care natura i le-a dăruit din primul moment. Nimeni nu le poate câștiga în proporții cât de reduse, dacă « natura »

i le-a refuzat cu totul. Dimpotrivă, intuitivitatea și puterea expresivă pot crește și se pot perfecționa. Metodele observației pot folosi și intuitivității. Cine străbate jurnalul intim al lui Jules Renard are adeseori impresia că artistul se aplică la lucrarea de încercare și creștere a puterilor intuitive care vor obține mai târziu notațiile din « Histoire naturelle ». De asemeni, studiul artiștilor mai vechi poate educa puterea expresivă. Se cunoaște astfel cazul unor poeți izbutind să se exprime desăvârșit într'o altă limbă decât aceea a nașterii lor, de pildă a unui Jean Moréas (Papadiamantopulos), reușind să-și anexeze cu măiestrie instrumentul limbii franceze, printr'o lungă și zeloasă frecventare a poezilor mai vechi. Această perfecționare a energiilor creației se obține uneori în șirul operelor aceluiasi artist. Opere mai vechi pot apărea astfel ca pregătirea altora mai noi. Alteori, opere simultane, dar nedesăvârșite, par a fi îndeplinit aceeași funcțiune. Pentru a maturiza puterile care avea să slujească marei realizări a lui Faust, vedem astfel pe tânărul Goethe încercându-se în poeme dramatice și filosofice mai mici, ca « Prometheus », « Satyros », « Mahomet », etc., rămase neterminate: lucrări de antrenament, din care se va desprinde elanul operei definitive.

Am spus că pregătirea n'are numai rolul de a educa puterile creației, dar și pe acela de a strânge un material. Care sunt categoriile acestui material? Fr. Gundolf a încercat odată o clasificare a materialelor pregătirii, distingând între *experiențele originare* și *experiențele culturale* (Urerlebnisse și Bildungserlebnisse)⁶. Cu aplicare la Goethe, experiențe originare sunt acelea religioase, titanice sau erotice, în timp ce experiențe culturale sunt acelea ale istoriei germane, ale descoperirii lui Shakespeare sau ale antichității clasice, ale călătoriei în Italia sau acelea câștigate în lectura vechilor poeți orientali, etc. Am spune că pe când

experiențele originare sunt izbucnite din propria spontaneitate a artistului, cele culturale sunt obținute prin mediațiunea unei sfere de cultură. Evident, distincția dintre cele două feluri de experiențe interne, integrabile pentru noi în noțiunea largă a pregătirii materiale, nu este radicală. Ele se asociază și se întrepătrund tot timpul. Astfel, pentru Gundolf, numai creațiile *lirice* ale lui Goethe conțin experiențele sale originare reprezentate în materia eului său, în timp ce operele sale *simbolice* manifestă aceleași experiențe originare într-o lume de forme absorbită pe calea culturii, iar cele *alegorice* îmbracă experiențe derivate, de a doua mână, în haina unor plăsmuiri culese tot din cultură. « Faust » este astfel o operă simbolică, deoarece sub lumea lui de forme obiective, împrumutate legendei, simțim pulsațiile intime ale vieții poetului, propria sa luptă de a cuceri înțelesul vieții. Adâncă întrepătrundere simbolică a culturii cu experiența este imposibilă în cazul alegoriei, unde experiențele provenind ele însele dintr-o sferă exterioară, n'au aceeași virtute de a asimila formele obiective ale naturii, legendei sau istoriei. Legătura dintre unele și altele rămâne astfel în cazul alegoriei mai slabă și mai exterioară. Oricare ar fi însă mecanismul creației în aceste ocazii, distinse cu subtilitate de Gundolf, ceea ce ne interesează să reținem este cum pregătirea operei se alimentează din îndoitul izvor al trăirilor proprii și al culturii și cum, de cele mai multe ori, ambele izvoare își amestecă apele lor. Firește, sunt artiști la care precumpănește originarul, alții la care domină cultura. Artiști mișcați de demonia unor puteri necultivate și alții lustruiți de școală, de studii și de exemple. Comparați pe Rimbaud cu Leconte-de Lisle! Comparați pietatea naivă a unui Duccio, cu arta savantă a unui Raffael, pictor al umanismului, cum a fost numit odată ⁷. Este cu neputință să nu vedem în sfera căror experiențe s'a petrecut pregătirea unuia sau a celuilalt.

Pregătirea despre care a fost vorba până acum este *inexpresă*, întru cât adună materiale și ascute facultăți mai înainte ca viziunea unei opere să se fi format în spiritul artistului. Există însă și o pregătire *expresă*, care începe a se desfășura după momentul inspirației. Există o strângere a materialelor și o exercitare a puterilor care vin să alimenteze sau să sprijine figura unei opere întrezărite. O astfel de pregătire expresă este aceea a lui Zola cercetând viața minierilor în vederea romanului « Germinal », a lui Flaubert studiind istoria Cartaginei, pe când proiecta vasta frescă din « Salammbô » și a atâtor pictori încercând separat detalii dintr-o compoziție mai largă. În aceeași clasă intră lucrarea virtuosului care prepară un concert sau a actorului care repetă o scenă. Avem de a face în toate aceste împrejurări cu o acțiune dirijată și coordonată cu o concepție stabilită în liniile ei largi. Pregătirea expresă nu mai este deci etapa cu care începe procesul creației. Ea se conexează mai de grabă cu momentul execuției și alcătuiește un prim exemplu despre felul în care felurilele faze ale creației se întrepătrund.

B) INSPIRAȚIA

« Entusiasmul nu este starea de suflet a unui scriitor », a spus odată Valéry ¹. Și pentru că entusiasmul este una din însușirile care disting inspirația, numeroși sunt astăzi aceia cari, autorizându-se dela cuvântul lui Valéry, tăgăduesc inspirației orice rol în procesul creator. Mărturiile artiștilor ne îndreptățesc însă a ne comporta critic față de această părere. Există fără îndoială în desfășurarea de stări sufletești care conduce în cele din urmă la realizarea operei un moment explosiv în care se desemnează liniile generale ale operei viitoare. Figura întrezărită se poate modifica cu

timpul și uneori în asemenea măsură, încât opera terminată să nu mai semene aproape de loc cu schița întrezărită în primul moment. Nu este însă mai puțin adevărat că acest prim moment al exploziei pune în mișcare procesul și că fără el, lucrarea de organizare a operei n'ar începe niciodată.

Apropierea momentului explosiv este resimțită de artist ca o vagă stare de disponibilitate, de cercetare fără obiect, ca o nevoie de a crea neorientată încă asupra unei ținte. Artiștii au notat-o uneori. «Cineva m'a făcut să observ cu drept cuvânt, scrie Tolstoi, că fac o greșeală nefolosind timpul liber pentru a scrie. De mult nu-mi mai amintesc a fi resimțit o astfel de dorință de a scrie, tot atât de puternică, plină de încredere și sigură pe sine. N'am încă un subiect sau, mai bine zis, n'am niciunul care să mă ispitească în chip deosebit: dar chiar dacă ar fi să mă înșel, cred că ași putea trata pe oricare»². Valéry a resimțit odată același moment, conexat cu o stare muzicală: «Cloches, cloches de Gêne... je demeure, l'œil fixé sur la cloche qui à cent mètres d'ici tinte, détourné et la main arrêtée qui tient la plume prête — à quoi? Le vide. Et seuls l'intention, le besoin, l'instinct, le fantôme d'écriture. Écrire quoi? Le mur rappelle à ses losanges le regard»³. Este ca un fel de curățire a câmpului conștiinței, făcut apt de a primi sămânța operei. Pe măsură ce aceasta se apropie, adusă de valul vieții inconștiente, o mare neliniște pune stăpânire pe artist. Grillparzer a povestit odată noaptea de febră care a precedat plăsmuirea uneia din operele sale. Trezit cu senzația că se găsește în pragul unei boli grele, poetul a așternut în câteva minute subiectul tragediei «Die Ahnfrau»⁴.

În sfârșit, explozia se produce. Dar artistul n'are impresia că ceea ce se organizează în spiritul său este rezultatul unei lucrări active, ci un produs impus de forțe exterioare conștiinței sale. Au fost artiști cari au izbutit să surprindă

momentul precis al acestei revărsări a inconștientului în conștiință. Foarte instructivă este din acest punct de vedere pagina în care Richard Wagner a descris felul în care i-a apărut motivul preludiului la «Aurul Rinului». «Înapoiindu-mă în cursul după amiezei acasă, istorisește Wagner, m'am întins pe o canapea tare, așteptând somnul dorit. Dar somnul nu veni și simții numai cum alunec într'o somnolență, în timpul căreia mi se păru că mă cufund într'un repede curent de apă. Murmurul acestei ape luă curând un caracter muzical: era acordul în mi bemol major, răsunând și plutind în arpegii neîntrerupte. Mai târziu aceste arpegii se schimbă în figuri mai accelerate, dar acordul în mi bemol major nu se modifică și persistența lui părea că dă o semnificație profundă elementului lichid în care mă cufundasem. Deodată, avui senzația că undele mă acoperă în cascadă și, înspăimântat, mă trezii. Imi dădui imediat seama că îmi apăruse motivul preludiului din «Aurul Rinului», așa cum îl purtam în mine, fără să fi izbutit a-i da până atunci o formă»⁵. Este una din cele mai izbutite descrieri ale fenomenului inspirației, surprins în însuși momentul irupției lui. Documentele relative la această etapă a creației, pe care le putem spicui în literatura autobiografiilor și a confesiunilor, sunt firește mai numeroase, dar toate se referă mai de grabă la stările cu care inspirația se însoțește, nu atât la procesul însuși, așa cum i-a apărut lui Wagner prin norocul unei clipe unice, dar și printr'un remarcabil dar de a se observa pe sine.

Printre stările conexate cu inspirația putem distinge sentimentul *spontaneității*, al *necesității* și *frenezia afectivă*, adică tocmai entuziasmul pe care am văzut că Valéry îl tăgăduia adevăraților artiști. Inspirația este mai întâi o stare de spontaneitate. Evident, artistul o poate căuta și uneori ea apare de fapt după ce creatorul a dat atenției sale

o anumită direcție. Chiar în cazul preludiului la « Aurul Rinului », motivul nu i-a apărut lui Wagner decât într'un moment când preocuparea sa era mai stăruitoare. Inspirația este în aceste împrejurări soluția unei probleme, slăbirea unei tensiuni. Dar chiar atunci când inspirația este precedată de o fază de pregătire conștientă, explozia ei se însoțește cu sentimentul spontaneității, deoarece între cele două stări nu există o legătură directă și nemijlocită. Când un matematician ajunge la soluția unei probleme, prin străbaterea tuturor etapelor unui raționament, el n'are nici impresia unei inspirații și nici nu trăiește sentimentul spontaneității, pentru că din lanțul ideatic sale nu lipsește niciun inel. În cazul artistului inspirat, lipsesc însă multe inele între lucrarea conștientă anticipatoare și rezultatul ei tardiv și neașteptat, încât ceea ce apare în cele din urmă nu este resimțit ca fructul unei hărnicii mai vechi, ci ca darul spontaneității sale. Să adăugăm că situația se poate repeta și pentru unii matematicieni, ca și pentru toți oamenii de știință obsedați de vreo problemă a specialității lor. În toate aceste cazuri, suntem îndreptățiți să spunem că numai începutul și sfârșitul procesului figurează în conștiință, în timp ce desfășurarea lui medie aparține travaliului inconștient.

Sentimentul spontaneității apare totdeauna împreună cu acel al necesității. Rolul inspirației se ivește ca din nimic, dar cu o forță căreia artistul nu i se poate sustrage. « Poeziile mele, istorisea Goethe lui Eckermann, năvăleau subit asupra mea și cereau a fi făcute fără întârziere, încât mă simțeam obligat să le scriu în aceeași clipă »⁶. Unde lipsește sentimentul necesității, inspirația nu este autentică și valoarea operei dubioasă. Este ceea ce afirmă Rilke, sfătuind pe un tânăr discipol: « O operă de artă este bună când apare cu necesitate. În acest fel al originii sale stă

judecata ei »⁷. În fine, aurora unei opere în momentul inspirației se produce uneori cu o efuzie de sentimente puternice, a căror descriere, împreună cu celelalte caracteristici ale inspirației, a făcut-o odată Fr. Nietzsche, într'o pagină devenită clasică și pe care ne cerem voie a o transcrie în întregime: « Avut-a cineva, la acest sfârșit al veacului al XIX-lea, noțiunea clară despre ceea ce poezii, în marile epoce ale umanității, numeau *inspirație*? Dacă nimeni n'o cunoaște, vă voi explica-o eu. Cine păstrează în sine cea mai mică parcelă de superstiție, nu se va putea apăra împotriva ideii că în aceste clipe nu este decât incarnația, purtătorul de voce și mediul unor puteri superioare. Cuvântul: revelație, luat în sensul că deodată « ceva » se revelează vederii sau auzului nostru, cu o nespusă precizie, cu o inefabilă delicatețe, « ceva » care ne sguduie și ne răscolește până în adâncul ființei noastre — acest cuvânt este expresia realității exacte. Ascultă și nu cauți; iei, fără să te întrebi cine dă. Asemeni unui fulger, gândirea izbucnește deodată, cu o necesitate absolută, fără șovăire sau căutare. Niciodată n'a trebuit să aleg. Este o încântare, în timpul căreia sufletul nostru cuprins de o nemăsurată tensiune se ușurează uneori printr'un torent de lacrimi, o încântare care ne grăbește sau încetinează pașii, fără să vrem; este un extaz care ne răpește nouă înșine, lăsându-ne percepția lămurită a mii de fiori delicați cari ne fac să vibrăm în întregime, până în vârful picioarelor. Este o plenitudine de fericire, în care extrema suferință și groază nu mai sunt resimțite ca un contrast, ci ca părți integrante și indispensabile, ca o nuanță necesară în sânul acestui ocean de lumină »⁸. Poate nimeni n'a descris cu atâta forță frenezia afectivă a inspirației, de sigur pentru motivul că nimeni nu a încercat-o mai puternic ca Nietzsche, în acele momente de supremă încordare când așternea pa-

ginele din « Ecce homo ». Cazul este însă mai des și scrisorile lui Flaubert conțin de câteva ori mărturia lacrimelor pe care le-a vărsat în timpul ucigătorului său lucru de noapte. Lacrimi ale unei mari surexcitări, lacrimi ale istovirii, dar și lacrimi ale fericirii în plenitudine, ale împlinirii unui destin omenesc. Multe, nenumărat de multe elemente ale sufletului nostru, nenumărate imagini, amintiri, judecăți și tendințe, care până atunci existau răzlețe, găsesc în clipa inspirației drumurile convergente ale adaptării lor reciproce, a unificării lor într-o sinteză a-tot-cuprinzătoare. Din haosul sufletului se desprinde cosmosul operei și frenezia afectivă, jubilarea inspirației este salutul cu care artistul răspunde răsăririi acestei lumi de frumusețe.

Dintre toate facultățile care compun structura artistică, cele mai active în timpul inspirației sunt răscolirea afectivă și fantasia creatoare. În focul inspirației, sub presiunea unei mari descărcări sentimentale, se călește unitatea viitoare a operei. Intuițiile de detaliu și perfecțiunea expresiei au de câștigat din munca artistică ulterioară. Lucrarea plăsmui-toare a fantasiei poate fi gata din primul moment. Poate fi, deși nu este gata totdeauna. Desvoltările de mai târziu ne vor arăta în ce măsură lucrul artistic modifică viziunea globală a inspirației, altoind-o uneori cu inspirații noi sau deviind-o prin opera conștientă a execuției. Sunt chiar artiști cari socotesc că în procesul creației, contribuția execuției este și trebuie să fie mai mare decât a inspirației. Am văzut că Paul Valéry face parte dintre aceștia ⁹. Dar dacă există inspirații temperate de execuție, există și cazul contrar al unor execuții împlinite sub stăpânirea neîntreruptă a unei exaltări inspirate. Așa mărturisește Goethe a fi compus pe « Werther » al său, în timp de patru săptămâni, fără vreo schemă a întregului, fără schițarea prealabilă a vreunei părți, aproape inconștient, « într-o stare asemănătoare cu a

somnambulului » ¹⁰. Compunerea lui Werther este deci un exemplu de inspirație coextensivă cu execuția și încă o împrejurare care trebuie să ne facă prudenți în delimitarea prea strictă a etapelor creației.

c) INVENȚIA

Inspirația oferă germenul operei; invenția îl dezvoltă. Ceea ce apare în clipa revelatoare a inspirației este de cele mai multe ori o schemă cu totul vagă, un contur imprecis, alteori o simplă impresie dintr'un alt domeniu al sensibilității, decât acela din care urmează să fie culese principalele elemente de realizare ale operei. Așa mărturisea odată Flaubert, fraților Goncourt, că ceea ce a voit să realizeze în Salammbô a fost ceva de colorarea purpuri, după cum impresia dela care a pornit în compunerea Doamnei Bovary a fost tonalitatea de mușchi a faunei din pivniți ¹. În același fel se destăinuiește Schiller că o « stare de suflet muzicală » anticipează pentru el creația unei poezii ². Alteori, viziunea inițială este mai consistentă, dar încă destul de săracă pentru ca opera viitoare să găsească în ea întreaga substanță de care are nevoie. Și după cum embrionul crește primind în el o parte din substanța organismului care îl poartă, tot astfel s'ar părea că sămânța inspirației se dezvoltă, anexând și subordonând unității ei, alte elemente din spiritul artistului.

De fapt, comparația se potrivește numai pentru acel tip de invenție, pe care Th. Ribot l-a caracterizat ca pe o procedură *dela unitate la detalii* ³, iar Fr. Paulhan ca pe *desvoltarea prin evoluție* ⁴. Desvoltarea prin evoluție, ne spune însă Paulhan, poate fi spontană sau reflexivă. Creșterea operei poate fi un proces natural în sufletul artistului, străin de deliberările voinței sale sau poate fi condusă

de artist, prin exercițiul funcțiunilor lui logice. Un exemplu de desvoltarea prin evoluție spontană este acela al lui Mozart, descriind felul în care crea operele sale. « Indată ce dețin o arie, scrie Mozart, o alta vine să i se adauge, potrivit cu nevoile compoziției totale, ale contrapunctului și instrumentării, încât toate bucățile sfârșesc prin a forma pasta... Opera crește, o extind neconștient și o fac din ce în ce mai distinctă, astfel încât compoziția, oricât ar fi de lungă, ajunge să se completeze în mintea mea ». Sunt însă cazuri în care desvoltarea evolutivă este călăuzită de raționamentul artistului. Astfel de cazuri au descris Dr. Toulouse în observațiile sale asupra lui Zola, apoi Binet și Passy relativ la modalitățile de compoziție ale dramaturgului Sardou. Iată în ce mod a fost realizată, după aceștia, drama « Patrie »: Sardou « pornește dela o situație principală pe care o postulează și o formulează, înainte de a începe să scrie. Este ceea ce s'a întâmplat cu « Patrie »... Sardou s'a întrebat care este cel mai mare sacrificiu pe care îl poate face un patriot pentru țara sa și la această întrebare a găsit răspunsul următor: supremul sacrificiu patriotic este al omului care, rănit în onoarea sa conjugală, renunță la răzbunare și iartă, înțelegând că amantul femeii sale este indispensabil țării. Pornind dela acest postulat, Sardou a dedus toate consecințele situației: a căutat evenimentele care trebuiau să se petreacă înainte și după scena capitală. A închipuit mai întâi o conspirație urzită pentru liberarea țării de sub opresorii săi și a făcut din cei doi rivali, doi conspiratori. S'a întrebat apoi în ce țară și în ce epocă să situeze acțiunea, pentru a o valorifica mai bine și după mai multe ezitări, în timpul cărora a plimbat-o dela Veneția în Spania, a ales în fine Flandrele în momentul dominației spaniole... Apoi, pentru a face pe femeie mai vinovată și mai odioasă, i-a dat și rolul de delatoare: ea este aceea care

denunță conspirația. După cum vedem, Sardou a procedat prin raționamente succesive, pentru a extrage toate consecințele posibile ale situației care i-a servit ca punct de plecare »⁵. Analiza mi se pare totuși incompletă, căci nu ni se spune pentru care motive dramaturgul s'a oprit tocmai în fața temei sacrificiului patriotic. « Ideea » aceasta n'a fost oare impusă prin revelație inspirativă? Este drept că există și alți artiști cari au vrut să înfățișeze procesul creator ca o simplă înșiruire de raționamente. Așa susținea cel puțin Ed. Poe în celebra analiză pe care a consacrat-o poemei sale « Corbul ». « Imi propun a demonstra în chip limpede, scrie Poe, că niciunul din detaliile acestei compoziții nu se poate explica prin hazard sau intuiție și că opera s'a desvoltat treptat, până la termenul ei final, cu precizia și riguroarea logică a unei probleme matematice »⁶. Supunându-se acestei discipline raționale, Poe arată cum a ales un efect, cum a stabilit dimensiunile poemei, cum în mod deliberativ s'a hotărât pentru efectul sugestiv al refrenului, cum a combinat mijloacele lui prosodice, cum a hotărât cadrul poemei, etc. Orice am crede despre sinceritatea analizei lui Poe, ea nu înfățișează însă exemplul unei invenții evolutive, așa cum socotește Paulhan, pentru că din momentele ei lipsește tocmai viziunea inițială și globală. Am spune că Poe ne prezintă un proces creator trunchiat, redus la singura fază a execuției raționale.

Alături de invenția procedând dela unitate la detalii, Ribot distinge și drumul invers dela *detalii la unitate*. Din viziuni fragmentare, din intuiții izolate se întregește cu timpul o unitate anumită. Expunerea lui Ribot, foarte sumară în acest punct, nu găsește niciun exemplu pentru a ilustra noul tip de invenție. El poate fi însă bine studiat în metoda inventivă a lui Maurice Barrès, despre care frații Tharaud ne dau următoarele interesante detalii:

Barrès, « nu credea în opera de artă care izbucnește înarmată din creierul lui Jupiter, cu lance și cască. Primul lui contact cu subiectul era deconcertant prin umilitatea sa. N'avea înaintea ochilor nici vreun început, nici vreun mijloc, nici vreun sfârșit. Avea numai în față o vastă materie haotică, ale cărei forme se desemnau vag în ceață. Pe măsură ce unele părți se desfăceau din umbră, Barrès intervenea pentru a le întări conturile. Adeseori notă indicații scurte, un cuvânt, o trăsătură grăbită, un semn care arăta că în acel loc trebuia căutat ceva; din distanță în distanță, indicații mai precise și pe alocuri, întocmai ca la vânătoare, o ramură ruptă și așezată pe drum, ca o făgăduință de înapoiere. Toate acestea erau clasate după afinități nesigure, în dosare de colori diferite, care se îmbogățeau puțin câte puțin cu tot ce le aduceau clipele fericite ale meditației »⁷. În timpul orelor de insomnie, în decursul plimbărilor, la Cameră sau înapoindu-se acasă, Barrès nota neconștient, fără să știe încotro merge și « Caiețele » sale postume, conțin mărturia acestei acumulări neostenite și necălăuzite de vreun plan oarecare. Cu timpul însă notele disperate începeau a se chema între ele, manifestau tendința de a ocupa un loc într'un ansamblu și reconstituiau până la urmă o unitate. După cum ne încredințează frații Tharaud, mai toate operele lui Barrès au apărut pe această cale.

În fine, lucrarea fantasiei creatoare în faza invenției poate lua și un alt drum. Artistul pornește dela o anumită viziune globală, dar pe măsură ce munca invenției se desfășoară, o altă viziune de totalitate i se substituie. Paulhan numește acest nou procedeu, *desvoltarea prin transformare*. În chipul acesta, după știri comunicate de Goncourt, Madame Bovary trebuia să devie o bătrână devotă și castă. Personajul acesta a fost realizat de Flau-

bert în nuvela « Un coeur simple », în timp ce Madame Bovary devine provinciala romantică și nefericită, pe care o cunoaștem. Alteori însă substituția nu ajunge să se consume și atunci viziunea nouă, apărută în cursul desvoltării celei vechi, intră ca un episod mai mult sau mai puțin important în unitatea planului întrezărit, dela început. Este ceea ce Paulhan numește *desvoltarea prin deviere*. Acestui tip de invenție, îi aparțin toate operele conținând episoade neunificate deplin, toate compozițiile literare, muzicale sau chiar plastice a căror structură este mai divergentă. Comparând o tragedie de Racine cu una de Shakespeare, avem, după toate probabilitățile, în primul caz rezultatul unei desvoltări prin evoluție reflexivă și în cel de al doilea, produsul unei desvoltări prin deviații succesive, în cadrul unei unități menținută pe cale reflexivă sau spontană. Alteori, viziunea nouă apărută în cursul desvoltării celei vechi nu o înlocuiește pe aceasta și nici nu i se asociază înlăuntrul unei unități precare, ci se constituie ca centrul unei sinteze noi, a unei opere deosebite. Este ceea ce am putea numi *desvoltarea prin bifurcare*. Astfel ne povestește R. Wagner că poemul « Moartea lui Siegfried » debuta prin niște scene din care a apărut idea « Crepusculului Zeilor », în care au intrat ca primul act⁸. Tot astfel, în prima redacție a lui « Tristan », exista un episod în care eroul muribund primește vizita lui Parsifal, rătăcind în căutarea Graalului. Până la urmă, Wagner elimină însă acest episod și înlocuind figura lui Tristan cu aceea a lui Amfortas, vechea scenă care nu se încadra bine în planul lui Tristan, devine celula din care se formează opera « Parsifal »⁹.

Iată deci drumurile invenției. Concepția operei este terminată; trebuie acum realizată într'un material, turnată într'o expresie comunicabilă. Am admis prin ipoteză

că invenția este un proces absolut anterior luării de contact cu un material și încercării de a întocmi o expresie. În realitate, rari sunt artiștii cari trec la realizarea operei, abia după ce au desăvârșit planul ei, stăpânind-o ca viziune internă până în ultimele ei detalii. Mai numeroși ni se pare a fi aceea cari nu inventă, decât executând. «Nu gândesc decât cu creionul în mână», spunea odată Miguel de Unamuno ziaristului francez Lefèvre. Invenția este adeseori un proces adânc întrepătruns cu execuția: o împrejurare despre care ne vom da mai bine seama acum.

D) EXECUȚIA

Înțeleg prin *execuție*, toate actele grație cărora artistul izbutește să organizeze viziunea sa internă într-o expresie comunicabilă. Munca artistului se orientează în această fază în direcția unei cetiri mai atente în sine și în aceea a obținerii unei valori asimilabile și de alți oameni. Puterea expresivă a artistului este solicitată cu precădere în aceste momente. Îndoita intenție *reflexivă* și *activă* a expresiei, despre care am vorbit într'un capitol anterior (I, 2), alcătuește cadrul în care se desvoltă lucrarea execuției. Artistul încearcă a se exprima pe sine și pentru restul oamenilor. În acest scop, el prelucrează un material concret sau un material de imagini, în așa fel încât aceste materiale să cuprindă și să vehiculeze viziunea sa. Este greu a distinge în munca execuției, unde încetează lucrarea tălmăcirii de sine a artistului și unde începe opera tălmăcirii pentru alții. Aceste două activități ale organizării expresive se confundă mai tot timpul. Execuția unei opere de artă se face în prezența a doi martori invizibili, propria conștiință a artistului și reprezentarea unui public anumit, pe care artistul dorește să-l atingă cu opera

sa. Dar după cum acest public este închipuit mai larg și mai eterogen sau mai restrâns și mai apropiat de propriul fel de a fi, artistul se simte mai puțin sau mai mult îndreptățit de a reda pentru publicul cel mare și opere făurite pentru un cerc mărginit de inițiați; opere care ies în întâmpinarea funcțiunilor celor mai generale ale conștiinței și opere care reclamă o atitudine specializată și funcțiuni sufletești mai rare. Sunt opere care nu presupun în contemplatorii ei virtuali, decât un anumit grad de atenție, nivelul comun al judecății și raționamentului, împreună cu o facultate normală a reacției emotive; există însă opere care reclamă capacitatea unor intuiții de un tip mai rar, cum ar fi de pildă intuiția esențelor spirituale¹. Cele dintâi sunt mai socializate, cele din urmă mai individualizate. Unele tind către expresia generală, celelalte către soliloc. Dar chiar în acest din urmă caz opera rămâne o expresie și ca atare conține în sine, fie chiar într'un grad minimal, intenția de a se comunica.

Pentru a se comunica, opera trebuie să întocmească o unitate și, de fapt, preocuparea de căpetenie a artistului în faza execuției este de a pune în legătură elementele variate ale operei sale, astfel încât precedentul să pregătească și să justifice consecuentul, până în clipa în care termenul final al operei pare a se desvolta organic din tot ce i-a premers. Observația valorează nu numai pentru artele muzice, dar și pentru cele plastice, întru cât și asimilarea acestora din urmă se produce într'o ordine succesivă. Ultimul detaliu într'o frescă trebuie să consune cu întregul ei. Artistul nu pierde niciodată din vedere această relatare a părților la totalitatea lor. Dacă preocuparea sa ar slăbi în acest punct, opera și-ar pierde virtutea de a se transmite. Căci sufletul nu primește și nu reține decât lucruri care se înfățișează cu o anumită uni-

tate, respingând și eliminând pe cele cu totul disparate și incoherente. Nevoia de a pune în relație, de a motiva, de a pregăti, a fost adeseori notată de artiștii cari s'au descris lucrând. Așa notează odată André Gide, în timp ce compunea unul din romanele sale: «Trebuința de a mă reurca mereu în trecut, pentru a explica orice eveniment. Cel mai mic gest cere o motivare infinită. Mă întreb neconținut: un efect asemănător ar fi putut rezulta din alte cauze? Totdeauna trebuie însă să recunosc că lucrul n'ar fi fost cu puțință și că era nevoie tocmai de toate acestea; o singură cifră dacă s'ar fi schimbat, produsul ar fi fost falsificat. Problema mea nu este cum să *izbutesc*, ci cum să *durez*. De multă vreme nu mai urmăresc să-mi câștig procesul decât în apel. Nu scriu decât pentru a fi recitit»². În adevăr, la recetire, motivarea, înălțuirea părților în întreg, apare mai limpede și scriitorul care chiamă mărturia recetirii, vrea să se vadă confirmat în travaliul execuției sale. O atitudine ca aceea pe care o notează Gide este una din cele mai caracteristice ale artistului în timpul execuției. Dar pentru a afla nu numai stipularea acestei atitudini, dar însăși dovada activității ei, trebuie să recurgem la comparația felurilor schițe care au premers întocmirea definitivă a unei opere. Prin norocul unei împrejurări foarte rare, avem pentru poeziile lui Eminescu, documentele complete ale migăloasei munci de elaborare care preceda darea lor la iveală. Publicate de curând, prin îngrijirea d-lui Constantin Botez, după manuscrisele păstrate de Academia Română, aceste schițe premergătoare constituiesc un material de mare valoare pentru studiul creației artistice. Il vom folosi și noi, reproducând cele șapte schițe care au condus la forma definitivă a sonetului «Trecut-au anii...» (*M. Eminescu, Poezii*, ediție îngrijită de Const. Botez, «Cultura Națională», 1933,

pp. 501—502). Străbătându-le, cetitorul va putea urmări lucrarea de adaptare a părților la atmosfera întregului, așa cum acesta s'a precipitat aproximativ, încă din primul moment, în versul final. Cuvintele închise între paranteze sunt șterse de Eminescu. Vom păstra în totul felul său de a scrie.

SCHIȚA I

1. Sburat-au anii ca un stol (pălc) de presuri
2. (lipsește)
3. Ca amintire cu zimbire amară.
4. Cu a tale gânduri în zădar m'empresuri
5. Căci îmi aduci cântări (de odinioară) din altă țară
6. (lipsește)
7. (Si cu) Nici a poveștilor duioase eresuri
8. (Ce dimineața mea o'nseninară) Zarea vieții mele' nseninară
9. Să scot un sunet din trecutul vieții
10. Să fac o liră ca din nou să tremuri
11. In van cu mâna mea pe coarde lunec
12. Pierdut e tot în zarea tinereții
13. Și nu trezesc cântări din alte vremuri
14. Mereu tot crește noaptea'n urmea mea, m'ntunec.

SCHIȚA II

1. (ca în schița I)
2. (lipsește)
3. O amintire cu zimbire-amară
4. Cu (-a tale) mii de gânduri în zadar m'empresuri
5. Azi nu mă mișc'asa cum mă mișcară
6. (lipsește)
7. Ale poveștilor duioase-eresuri
8. Cari ('nceputul vieții) dimineața mea o'nseninară
9. Să scot un sunet din trecutul vieții
10. Să fac o liră ca din nou să tremuri
11. (ca în schița I)
12. (ca în schița I)
13. (ca în schița I)
14. Iar noaptea crește... m'ntunec

SCHIȚA III

1. (Sburat-au. (anii ca un pălc de presuri)
(ani ca stoluri lungi pe șesuri)

- O visuri dulci, o stol pierdut în șesuri
2. (lipsește)
 3. (O tinerețe cu zimbire (amară)
Căci nu m'ating așa cum mă mișcară
 4. (Cu mii de gânduri în zădar mă'mpresuri)
Ale poveștilor duiosase eresuri
 5. (Azi nu mă mișc'asa cum mă mișcară)
Când resăritul meu l'inseninară
 6. (lipsește)
 7. (Ale poveștilor duiosase-eresuri
(Cu mii de gânduri azi în van mă'mpresuri)
Zadarnic astăzi calea mi-o impresuri
 8. (Ce resăritul meu l'inseninară)
(Ce tinerețea mea, o primăvară
Cu mii de flori, tu nouă primăvară
 9. (ca în schițele I și II)
 10. (ca în schițele I și II)
 11. (ca în schițele I și II)
 12. (ca în schițele I și II)
 13. (ca în schițele I și II)
 14. Iar (noaptea) umbra crește'n urma mea... mă'ntunec

SCHIȚA IV

1. Copil eram când neguri albe'n șesuri
2. Luceau ca'n visul unei nopți de vară
3. (Când luna trece din pădurea rară)
Iar luna trist lucea din frunza rară
4. (Stăpâna unei lumi) Dănd viață unei lumi de dulci eresuri
5. Ce mîntea mea adănc o fermecară
6. (lipsește)
7. Azi în zădar cu umbre moi mă'mpresuri
8. (O ceas) Moment al tainei asfințit de sară
9. Ca să mai smulg un sunet dulce vieții
10. Ca'n vis ceresc din nou să mă cutremuri
11. Cu mîna mea'nzadar pe liră lunec
12. Pierdut e tot ca zarea tinereții
13. (lipsește)
14. Iar noaptea crește'n urma mea... mă'ntunec

SCHIȚA V

1. O tinerețe ca (ceața de pe) neguri de pe șesuri
2. V'ați dus și vecinic nu vă'ntoarceți iară
3. Azi nu mă'ncântă cum mă (mișcară) 'ncăntară
4. Povești și doine, fermece, eresuri

5. Ce anii mei de'ntăiu i'nseninară
6. (lipsește)
7. Cu a tale umbre înzădar mă'mpresuri
8. Moment al tainei asfințit de sară
9. Să smulg un cântec din trecutul vieții
10. (lipsește)
11. Zadarnic mîna mea pe liră lunec
12. (lipsește)
13. (lipsește)
14. Iar (timpul) umbra crește'n urma mea... mă'ntunec

SCHIȚA VI

1. Trecut-au ani (i), ca (stol de) nouri lungi pe șesuri
2. (lipsește)
3. Căci nu mă (mișcă așa)'ncântă azi cum mă mișcară
4. (lipsește)
5. (Ce resăritul meu l'inseninară)
(Ce fruntea-mi de copil o)
Ce pe-a mea frunte de copil sburără
6. (lipsește)
7. Azi înzădar cu raze vii mă'mpresuri
8. O (timp) ceas al (doinii) tainei, asfințit de sară
9. (lipsește)
10. (lipsește)
11. Cu mîna mea în van pe liră alunec
12. (lipsește)
13. Și mute sunt cântări din alte vremuri
14. (lipsește)

SCHIȚA VII

1. Trecut-au ani ca nouri lungi pe șesuri
2. (lipsește)
3. (lipsește)
4. (lipsește)
5. (lipsește)
6. (lipsește)
7. (lipsește)
8. (lipsește)
9. Spre-a smulge un sunet din trecutul vieții
10. Spre-a face, suflet, ca din nou să tremuri
11. (lipsește)
12. (lipsește)
13. (lipsește)
14. (lipsește)

FORMA DEFINITIVĂ

1. Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri
2. Și niciodată n'or să vie iară,
3. Căci nu mă'ncântă azi cum mă mișcară
4. Povești și doine, ghicitori, eresuri
5. Ce fruntea-mi de copil o'nseninară,
6. Abia'nțelese, pline de'nțelesuri, —
7. Cu-a tale umbre azi în van mă'mpresuri
8. O ceas al tainei, asfințit de sară.
9. Să smulg un sunet din trecutul vieții,
10. Să fac, o suflet, ca din nou să tremuri
11. Cu mâna mea în van pe liră lunec;
12. Pierdut e totu'n zarea tinereții
13. Și mută-i gura dulce-a altor vremuri,
14. Iar timpul crește'n urma mea... mă'ntunec.

Comarate cu forma definitivă, cele șapte schițe premergătoare ale sonetului «Trecut-au anii...», ne permit a arunca o privire edificatoare în laboratorul de poet al lui Eminescu. Prima constatare care ni se impune este că încă din cea dintâi schiță, ultimele versuri sunt mai apropiate de forma lor definitivă, decât cele dintâi. Sentimentul general al sonetului, simțirea desamăgită a copilăriei pierdute și a cufundării în marele noian al timpului, găsește din primul moment expresia ei aproximativă. Exclamația: *mă'ntunec* apare încă din cea dintâi schiță și rămâne până la sfârșit. De asemeni comparația cu lira care nu mai răsună sub atingerea poetului și figura pierderii în *zarea tinereții* sunt cristalizări ale primului moment. Problema poetului era să găsească pentru acest final, destul de repede întrezărit dela început, prima parte bine adaptată. Operația nu s'a dovedit ușoară. Il vedem încercând comparația anilor trecuți cu un stol sau pâlă de presuri. Abia în a patra schiță, comparația aceasta este abandonată, în avantajul figurii: *neguri albe'n șesuri*, al căror miragiu plin de farmec poetul putea constata că s'a risipit acum. Schița a cincea experimentează din nou

această soluție, care însă nu se menține și în cea de a șasea, apare timid ipoteza justă: *Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri*, nu fără o întoarcere de o clipă către soluția comparației cu un *stol de...* Fără îndoială că asemănarea cu norii este mai potrivită, mai bine adaptată sentimentului general al poeziei, decât comparația cu stolul de păsări. Norii alcătuiesc o imagine mai încet schimbătoare și mai fluentă. Lenta alunecare a masei lor pe cer sensibilizează mai bine scurgerea vieții, decât rapida brăzdare a cerului de un cârd de păsări. Cine meditează la viața sa trecută, o resimte ca pe o desfășurare înceată. Există fără îndoială în cazul pe care psihologia l-a denumit *eul muribunzilor* (le moi des mourants), viziunea într'un raccourci rapid a momentelor capitale ale vieții. Dar Eminescu n'a vrut să redea această viziune catastrofală, ci una mai lentă, așa cum se poate înscrie în cadrul unei melancolii retrospective: Versul ultim vorbea de altfel de o *creștere a umbrei* (mai târziu a *timpului*), prin urmare de un proces gradual și mai lent, pe care l-ar fi bruscat asociația cu reprezentarea ritmice mai accelerate a pâlcului de păsări traversând cerul. Nu încapem încă aici îndoială că finalul poeziei a determinat debutul ei. «Nu scriu decât pentru a fi recitit», nota Gide. Trebuie în adevăr să recitim sonetul lui Eminescu, pentru a observa toate legăturile organice dintre părți și felul în care ele pregătesc accentul final și întregesc atmosfera totalului. Impresia unității este limpede chiar dela prima lectură; dar numai cea de a doua o promovează la rangul unei cunoștințe, a unei stăpâniri intelectuale a obiectului. Ne oprim cu analiza noastră aci. Cetitorul o poate continua însă pe seama sa, pentru a observa și în alte detalii, în alte substituiți treptate de imagini sau termeni, lucrarea de adaptare a părților la întreg, al cărei principiu am dorit să-l stabilim aci.

Dacă este însă așa, se înțelege că limitarea exterioară a unei compoziții artistice, întinderea ei, nu poate fi niciodată arbitrară. Este ceea ce susține totuși P. Valéry, când scrie: « Un poem nu este niciodată isprăvit. Un accident îl termină totdeauna, dăruindu-l publicului, oboseala, cererea editorului sau încolțirea unei poeme noi. Niciodată înstă starea propriu zisă a operei... nu ne spune că n'ar mai putea fi împinsă mai departe, schimbată sau considerată ca o primă aproximație sau ca originea unei cercetări noi »³. « Opera, adaugă Valéry în altă parte, apare cetitorului ca o construcție încheată și care nu mai este dependentă de timp, pe când pentru autorul ei, ea este mai degrabă o fâșie smulsă accidental din *totalul* său interior, ca o formă de trecere »⁴. Astfel de încercări de relativizare a creației artistice se izbesc însă de unele obstacole. Dimensiunea și limitarea unei lucrări ni se par a fi mai degrabă produsul unui calcul estetic. Printre cele dintâi preocupări, pe care Ed. Poe mărturisește a le fi avut în timpul compunerii poemei sale « Corbul », era și aceea de a stabili întinderea operei sale. În principiu, Poe se declară pentru poemele scurte, singurele care pot garanta o unitate de impresie. Enormul « Paradis pierdut » al lui Milton n'ar fi decât o succesiune de poeme mai restrânse, între care legăturile nu sunt totdeauna poetice. Excitația intensă pe care trebuie s'o producă poezia nu poate fi decât scurtă sau este amenințată să nu se formeze. « Corbul » trebuia ferit de acest risc: lungimea lui fu fixată la aproximativ o sută de versuri. Alături de limitarea exterioară, pentru motive cu totul generale, despre care vorbește Poe, există însă și o limitare derivând din natura viziunii care trebuie exprimată. Intuiția psihologică a lui Proust nu se poate limita în cadrul schiței lui Maupassant, Michelangelo nu se putea realiza executând statuete. Pre-

ciziunea plastică a viziunii lui Hérédia îl destina limitelor reduse ale sonetului. Hugo sau Lamartine aveau nevoie de spații mai întinse, care să cuprindă revărsările lirismului lor generos. Marginile exterioare ale unei creații artistice rezultă astfel din caracterul expresiei pe care aceasta o conține. Una din acțiunile care compun faza execuției este deci, orice ar spune Valéry, și proporționarea întregului, cum și a feluritelor părți în interiorul lui. Dacă n'ar fi așa, cum am putea vorbi de opere care au « lungimi » sau de unele care au părți abia « schițate », cum am putea judeca romancierii cari n'au speculat îndeajuns subiectul lor sau pictorii cari tratând cu minuție fizionomia unui portret, au « indicat » abia mâinile sau vestmintele, etc. Din punctul lui de vedere subiectiv, este deci de presupus că artistul *simte* că a ajuns la limita expresiei sale sau că a rămas sub această limită și că felurile părți ale compoziției dețin locul care li se cuvenea sau că nu l-au ocupat încă în întregime. Acest sentiment alcătuiește unul din regulatoarele lucrării în faza execuției.

În sfârșit, după cum am arătat și mai înainte, munca execuției se amestecă foarte adeseori cu aceea a invenției. Transformările, deviațiile și bifurcările, despre care am vorbit în paragraful anterior, sunt adeseori concomitente cu eforturile de a organiza o expresie. « Adevăratul scriitor observă Valéry, își părăsește ideea în folosul unei alteia, care îi apare căutând cuvintele celei voite »⁵. Se cunosc apoi « descoperirile » literare ale poetilor în momentele în care caută rimele versurilor lor: împrejurarea a fost adeseori observată. În genere, convențiile formale cărora artistul li se supune printr'un act deliberativ, ținând de faza execuției, sunt bogate în consecințe inventive. « Ideea vagă, scrie Valéry, intenția, impulsia imagistică abundentă sfărâmându-se de formele regulate, de interdicțiile invinci-

bile ale prosodiei convenționale, fac să se nască lucruri noi și figuri neprevăzute. Există consecințe uimitoare ale acestei colisiuni a voinței și sentimentului cu insensibilitatea convențiilor»⁶. Vechea înțelegere a execuției ca un simplu act de transcriere a invenției, gata în întregime mai înainte ca execuția să înceapă, face parte din prejudecățile unei psihologii naive. O analiză mai apropiată de realitatea vie a creației o elimină cu desăvârșire.

e) ELEMENTELE RAȚIONALE ȘI IRAȚIONALE IN PROCESUL CREAȚIEI

Pentru punctul de vedere al unei psihologii mai vechi, creația artistică alcătuia un proces exclusiv irațional. Drumurile ei erau socotite că se desfășoară în afară de rațiune și se apropie de ale delirului mistic. Ne-o spune Platon în dialogul Ion, prin gura lui Socrates. Analiza pe care am ntreprins-o mai înainte, ne arată că printre feluritele etape ale procesului creator, inspirația este aceea pătrunsă în mai mare măsură de elemente iraționale. Procesul rațional se caracterizează, în adevăr, prin mediațiuni succesive și prin sentimentul de activitate proprie al aceluia în sufletul căruia se desfășoară. Nu putem vorbi de rațiune acolo unde subiectul psihologic nu se simte autorul stărilor sale sufletești și unde acestea nu se angrenează în așa fel, încât rezultatele finale să fie atinse în mod conștient și voit prin intermediul tuturor etapelor anterioare. Acesta este însă tocmai cazul inspirației, stare prin excelență spontană și pasivă, lipsită așa dar de atributele proprii rațiunii. De altfel, inspirația poate interveni de mai multe ori în decursul procesului creator. Ceea ce am numit invenția prin transformare, deviere sau bifurcare reprezintă un

proces abătut dela ținta lui primitivă prin însămânțarea uneia sau mai multor inspirații noi.

Dar pe lângă aceste elemente iraționale, procesul creator cuprinde și elemente raționale, pe care ar fi o greșeală să ni le ascundem. Nu vom merge totuși până la exagerarea unui Ed. Poe care am văzut că se reprezenta compunând poetic, așa cum ar fi deslegat o problemă de matematică. Nu vom urma întru totul nici părerea lui Paul Valéry, care afirmă că «odată cu cea mai neînsemnată ștersătură, principiul inspirației totale este ruinat. Inteligența șterge ceea ce Zeul a creat în chip imprudent»¹. Inspirația este *primum movens* al creației. Inteligența discursivă, rațiunea, intervine după aceea; rolul ei este însă incontestabil și trebuie pus în lumină.

După cum a arătat foarte bine J. Volkelt, creația artistică este pătrunsă de acte raționale, aparținând îndoi-tei categorii a gândirii *cauzale* și *finale*². Astfel, când un artist, un povestitor sau un pictor, imaginează un conținut, asociația de date care se produce în această împrejurare se face după categoria cauzalității. Dacă la un moment dat, într'un roman sau o dramă, un personaj se comportă într'un fel sau altul, lucrul se explică și din împrejurarea că anumite cauze au fost presupuse de artist că au influențat atitudinea sa. Alteori însă din pricina unor scopuri pe care povestitorul sau poetul dramatic le atribue personajelor sale. Este deci cu neputință ca unul sau altul să gândească o fabulație oarecare, adică să asocieze într'o acțiune sau povestire unitară un anumit număr de date, fără să nu întrebuințeze categoriile raționale ale cauzalității și finalității. Observația valorează nu numai pentru poet, dar și pentru artistul plastic. Dacă un personaj dintr'o pânză cu mai multe persoane are o expresie sau alta, lucrul se explică și din pricină că mediul lucrează

asupra lui într'un anumit fel. Dacă pânza reprezintă două persoane dialogând, una din ele are o expresie determinată de faptul că cealaltă i-a adresat tocmai o întrebare, din cauza acestei întrebări. Tot astfel, expresia sau atitudinea personajelor pot fi determinate și de *scopul* în vederea căruia ele se pregătesc să desfășoare o acțiune oarecare. În toate aceste cazuri, Volkelt are dreptate să observe că invenția artistului slujindu-se voit de mediațiunea categoriei de cauză sau scop, aparține tipului de activitate rațională.

Dar artistul nu desvultă acte raționale numai în legătură cu fabulația operelor, dar și cu plasticizarea lor. Astfel, după ce presupunem că artistul a gândit un subiect, el caută să-l întocmească într'o expresie comunicabilă. Faza execuției este pătrunsă deopotrivă de numeroase acte raționale. Execuția se produce cu o neconținută referire la condițiile materialului care va servi la interpretarea concepției. Am arătat încă din primul volum (pag. 107 urm.) că nu orice material este apt pentru orice subiect. Există o anumită afinitate între unele subiecte și unele materiale. Nu poți să execuți o statuie eroică în porțelan, după cum nu poți tăia miniatura unei dansatoare, în granit. Dar deși viziunea artistică este adeseori o viziune în material, adaptarea materialului la subiect și dimpotrivă nu se produc totdeauna cu spontaneitate. Sunt necesare uneori acte de cumpănire, de reflecție, mediațiuni ale rațiunii. Astfel de mediațiuni apar și atunci când trebuie să alegi printre mai multe mijloace tehnice. Sunt în poezie unele subiecte care reclamă mai de grabă mijloacele rapide ale dramei, decât descrierile analitice ale romanului. Sunt viziuni care pot fi mai bine exprimate liric și altele care cer expunerea obiectivă și impersonală a epiceii. În toate aceste ocazii, pentru a nimeri calea cea bună, când viziunea nu este din primul moment categorică, sunt necesare acte de cumpănire, de amănun-

țire a avantajelor sau neajunsurilor pe care în raport cu un anumit subiect îl reprezintă o tehnică sau alta. Alegerea printre mai multe alternative, cântărite în posibilitățile lor, nu este însă un act spontan, ci unul mediativ și rațional. În fine, sunt opere de artă cu o finalitate practică, precum unele produse ale artelor decorative sau operele arhitecturii. O construcție adaptată nevoilor unei primării, unor hale sau unei gări nu poate fi numai produsul viziunii inspirate, dar și al activității raționale a spiritului, care lucrează, după cum a arătat Volkelt, prin mediațiunea reprezentării unui scop.

Existența actelor raționale în creația artistică este un fapt evident. Volkelt le recunoaște, numindu-le însă de preferință acte de gândire și atribuindu-le clasei *gândirii latente*. «Trebuie deosebit, scrie Volkelt, între actele de gândire orientate în chip conștient către cunoaștere și între efectul latent al unor acte de gândire exercitate mai înainte, între rânduirea conștientă a reprezentărilor conform categoriilor și aplicarea acestor categorii devenite habitudini ale minții, între înlănțuirea actelor de cunoaștere prin categorii și funcțiunea involuntară a categoriilor în unele acte, care nu aparțin cunoașterii»³. Creația artistică ar cuprinde numai pe aceasta din urmă. Când un poet dramatic organizează replicile personajelor sale după categoria cauzalității sau a finalității, el nu o face decât pentru că aceste categorii s'au fixat spontan și nu mediativ. Este aceasta totdeauna adevărat? Cine studiază fără nicio prejudecată creația artistică nu trebuie să recunoască atâtea momente de îndoială, de cumpănire, de comparație, de alegere, tot atâtea momente ale mediațiunii raționale? Analistul atent și minuțios care era Volkelt nu putea să le nesocotească deși le trece în clasa *actelor ajutătoare* (Hilfsakte), care intervin atunci când creația devine șovăi-

toare ⁴. Ce-i dă însă dreptul lui Volkelt să distingă între acte creatoare propriu zise și unele care sunt numai ajutoare? De sigur, nimic altceva decât vechea prejudecată iraționalistă, care nu putea recunoaște intervenției rațiunii decât un rol secundar și periferic. Această prejudecată trebuie însă întrecută. Creația artistică este un proces complex și înăuntrul lui analiza neprevenită trebuie să distingă deopotrivă acte ale spontaneității iraționale și acte ale mediațiunii raționale. Numai dosajul acestor două feluri de acte este deosebit, după tipul căruia artistul îi aparține. Dar cu aceasta ne apropiem de o nouă problemă.

3. TIPURI DE CREAȚIE ȘI TIPURI DE CREATORI

Analiza procesului creației a scos de mai multe ori la iveală diferențieri individuale în felul lui de a decurge. Am întâmpinat astfel cazuri de creație în care faza preparăției coincide cu întreaga experiență trecută a artistului și altele în care realizarea operei este precedată de o preparăție anume condusă în vederea ei. Sunt opere care se înalță spontan din tot ce artistul a trăit, a văzut, a simțit și a gândit și altele care, deși nu se dispensează de această contribuție difuză a experienței, folosesc și unele lucrări pregătitoare, deopotrivă cu ale savantului care strânge documente, le compară și le clasifică. Cu cel dintâiu din aceste feluri ale pregătirii se leagă tipul creației inspirate, cu cel de-al doilea creația laborioasă, aceea în care lucrările execuției sunt predominante. Sunt opere care se realizează aproape în întregime sub dicteul inconștientului, și fie că totalitatea lor se întocmește prin desvoltarea unitară a unui germene inițial, fie prin devieri sau transformări succesive, ele sunt produsul unei elaborări iraționale. Artistul primește un dar, mai mult decât cucește un bun sau câștigă o luptă. Sunt însă opere obținute în cea mai mare parte a lor prin numeroase acte deliberative, printr'o intervenție mai activă a funcțiunilor rațiunii. Creația irațională și rațională sau mai bine spus: preponderant irațională și preponderant rațională, sunt

cele două tipuri pe care le poate stabili cercetarea în analiza procesului creației.

Tot astfel, dacă luăm seama la felul în care una sau alta din însușirile structurii artistice determină complexiunea acesteia, putem obține mai multe tipuri de creatori. Există de pildă artiști dominați de funcțiunile intuitivității; remarcabili prin darul de a reține și reproduce trăsături sensibile din realitate, mai mult decât de a obține combinații noi ale fantasiei. « Vos illuminations? Mais simplement en me frottant les yeux, j'en fais de bien plus belles » se întreabă și exclamă Jules Renard¹. Exclamație dintre cele mai caracteristice. Artă lui este făcută din însumarea unor trăsături sensoriale ascuțite, dintr-o seamă de instantanee foarte originale prin punctul lor de vedere. Puterea lui de observație este în tot cazul superioară facultății de a compune și inventa. Materialul procurat de percepția sensibilă este atât de covârșitor în cazul lui Jules Renard, încât artistul din el nu l-a putut domina niciodată. Cine cetește jurnalul lui intim, găsește substanța a zeci de volume, pe care acest scriitor nu le-a putut compune, tocmai din pricina înzestrării sale mai slabe în sarcina de a grupa miile de trăsături răslețe care se arătau ochiului său de incomparabil observator. Astfel de afirmații se pot face și despre unii artiști plastici, ca Toulouse-Lautrec sau Constantin Guys, a cărui inspirație Baudelaire o compara cu « bucuria cu care copilul absoarbe forma și culoarea »². Toți acești artiști observă mai bine decât inventă și compun, iar capodoperile lor pot fi cu mai multă ușurință găsite printre schițele lor, printre impresiile și notațiile lor fugitive.

Dar pentru a înțelege mai bine tipul artistului intuitiv, este poate necesar a-l compara cu acel al artistului fantastic sau vizionar. Acesta nu se mai simte dependent de

realitate. Artistul intuitiv nu pierde niciodată din vedere cât de mult datorește realității exterioare. Tipul artistului care i se opune se simte înclinat să subvalueze importanța « modelelor » exterioare, în avantajul spontaneității fantasiei și viziunii sale interne. Teoria acestui tip artistic a exprimat-o odată Novalis în termenii cei mai clari. « După cum pictorul, scrie Novalis, privește obiectele vizibile cu alți ochi decât omul comun, tot astfel poetul trăiește evenimentele lumii exterioare și interioare în alt chip decât omul obișnuit. Nicăieri însă mai mult decât în muzică, nu este mai izbitor faptul că spiritul este acela care poetizează lucrurile și transformările materiei și că frumosul, adică obiectul artei, nu ne este dat și nu se găsește gata făcut în fenomene. Toate tonurile pe care le produce natura sunt brute și lipsite de spirit. Numai sufletului muzical îi apar melodice și semnificative vuetele codrului, șuerul vântului, cântecul privighetorii și murmurul izvorului. Muzicantul extrage din sine esența artei sale și nici cea mai ușoară bănuială că ar imita nu poate să-l atingă. E drept că pictorului i se pare că natura vizibilă îi prepară drumul și că ar fi pentru el un model inaccesibil. De fapt însă artă pictorului este tot atât de independentă, ea răsare tot atât de *a priori* ca și artă muzicantului. Numai că, față de aceasta, pictorul se servește de un limbaj de semne infinit mai greu. Pictorul zugrăvește de fapt cu ochiul său. Artă sa este artă de a privi ordonat și frumos. Vederea este pentru el o activitate prin excelență plăsmuitoare... »³. Această clasă de artiști, din care fac parte un Tintoretto, un Rembrandt, un Piranese, etc., a descris-o odată H. Focillon. Vizionarii, scrie acesta, « pun în evidență ceea ce este mai îndrăzneț și mai liber în genialitatea creatoare, o putere de divinație concentrată asupra domeniilor celor mai misterioase ale reveriei umane, precum și efectele

unei optice speciale care alterează profund lumina, proporțiile și chiar densitatea lumii sensibile. Cineva i-ar putea crede că se simt stânjeniți în limitele spațiului și ale timpului. Interpretează mai mult decât imită și transfigurează mai mult decât interpretează »⁴. « Rezonanța » lor « psihică » este cu mult mai mare decât în cazul artiștilor intuitivi. Din aceste adâncimi urcă peste aspectele cele mai familiare, în pânzele lui Rembrandt, ceva asemănător cu « reflexul unei lumi necunoscute ». Iar desenele unui Daumier, un alt mare artist vizionar, știu să « degajeze din ființa socială, rotunjită de atâtea atingeri, un fel de bestie imuabilă și sublimă ». Din categoria artiștilor fantastici sau vizionari, caracterizați prin acest exces al fantasiei și prin incontestabila ei preponderanță asupra intuitivității, fac parte scriitori ca Gérard de Nerval, Villiers de l'Isle Adam, Gustav Meyrink sau Jean Paul Richter, care rezuma estetica întregii clase, afirmând că miraculosul este în sine poetic: « Alles wahre Wunderbare ist für sich poetisch »⁵.

Preponderanța funcțiunilor expresive determină un alt tip artistic. Interesul acestuia nu se îndreaptă nici către realitatea exterioară, nici către lumea de viziuni ale fantasiei sale, ci către plăsmuirea artistică. Acțiunea de a grupa, de a ordona, de a compune predomină în operele lor intuițiile lumii sensibile și revelațiile fantasiei. Materialitatea operei, procurată de intuitivitate sau imaginație, îi apare artistului plasticizator tot atât de puțin importantă, încât vorbind în numele acestuia, deși el însuși aparținea unei alte clase, Schiller a putut defini arta ca o « nimicire a materiei prin formă »⁶.

Opera este pentru artistul aparținând acestui tip un miracol de combinații, de potriviri delicate și savante între nenumărate elemente răslețe. În acest înțeles și-a intitulat

Tudor Arghezi volumul său: « Cuvinte potrivite », exprimând de altfel numai o latură a naturii sale complexe. Artistului plăsmuitor îi place să lupte cu constrângerile și rezistențele. Creația este pentru el o victorie asupra materiei. Ne-o spune Théophile Gautier, un artist de incontestabil tip plasticizator, când se adresează poezilor cu recomandăția: « *Sculpte, lime, cisele; — Que ton rêve flottant — Se scelle — Dans le bloc résistant* » (L'art). Sferei acestui tip îi aparțin poezii formelor fixe și ai motivelor obiective, pictorii și sculptorii stilizatori. Pe când lucrarea artistului vizionar este adânc pătrunsă de vieța intimă a sentimentului, aceea a plasticizatorului vrea să fie rece, impasibilă, impersonală. Nimic din vibrațiile conștiinței subiective nu trebuie să transpară în forma obiectivă a operei. « Artistul, scrie Flaubert, trebuie să facă astfel încât posteritatea să creadă că n'a trăit. Cu cât îmi reprezint mai puțin pe artist cu atât mi se pare mai mare. Nu-mi pot nimic figura despre persoana lui Homer sau Rabelais și când mă gândesc la Michelangelo văd numai din spate un bătrân cu o statură colosală sculptând noaptea la lumina faclelor ». La ce bun deci revelațiile înflăcărare, dar foarte deseori trădătoare, ale inspirației? Munca rece, exactă și rațională a execuției este de preferat. Ne-o spune de asemeni Flaubert: « Trebuie să scriem mai *rece*. Să nu ne încredem în acea înflăcărare care se numește inspirație și în care adeseori intră mai multă emoție nervoasă decât forță musculară. În clipa aceasta, de pildă, mă simt foarte dispus, fruntea îmi arde, frazele îmi vin cu ușurință, încât deși de două ceasuri vreau să-ți scriu, lucrul mă recâștigă neconținut. În locul unei idei, găsesc zece și acolo unde ar fi de ajuns expunerea cea mai simplă, îmi apare o comparație. Sunt sigur că ași putea merge așa, până mâine la prânz, fără nicio oboseală. Cunosc însă aceste baluri

mascate ale imaginației, din care revii cu moartea în suflet, istovit, plictisit, fără să fi văzut decât lucruri false și fără să fi debitat decât prostii. Totul trebuie să decurgă rece și așezat »⁷.

Între tipurile de creatori și tipurile de creație există astfel unele afinități. Intuitivii și vizionarii datoresc mai mult inspirației; plasticizatorii mai mult execuției. Pentru unii procesul creației este pătruns de mai multe elemente iraționale; celălalt face să intervină mai intens funcțiunile rațiunii. Dar aceste conexiuni n'au în ele nimic necesar. Sunt și cazuri care le infirmă. Astfel, Ed. Poe, poet vizionar prin excelență, folosea procedeele raționale ale creației. Iar fantasticul Jean-Paul trece, în Estetica sa, prin însușirile caracteristice ale genialității, chibzuința, *die Besonnenheit*⁸. Tipurile nu reprezintă de altfel niciodată unități închise. Ele sunt mai de grabă cazuri limită, între care pot exista nenumărate forme intermediare.

4. ETERONOMIA CREAȚIEI ARTISTICE

A) MOTIVELE ETERONOMICE ALE CREAȚIEI

Analiza structurii artistice și a etapelor pe care le străbate procesul creației nu oferă niciun răspuns întrebării: de ce creează artistul? Știind ce forțe sufletești interesează creația și ce acte succesive o alcătuiesc, nu știm încă ce motive o pun în mișcare. De sigur, artistul creează, în primul rând pentru că este artist. Orice structură sufletească este o fatalitate. Ea tinde să se realizeze cu aceeași necesitate cu care un corp greu în cădere tinde către centrul pământului. După cum nu este artist cine vrea, tot astfel nu poate să nu fie artist cine are înzestrarea corespunzătoare. Fără îndoială, complexitatea raporturilor sociale care compun soarta externă a unui om poate opri sau devia desfășurarea naturală a darului său artistic. Piatra desprinsă din vârful muntelui poate fi și ea oprită de rădăcinile de pe coastă. Dacă însă nu putem spune câte talente au fost împiedicate să se realizeze, putem recunoaște totuși atâtea vocații care au izbutit să se afirme chiar în ciuda împrejurărilor neprielnice. Cazul dotațiilor artistice care și-au spus târziu cuvântul, siluind condițiile nefavorabile este prea cunoscut, pentru a mai fi nevoie să insistăm. Structura este o organizare finalistă a stărilor și actelor sufletești. Funcționarea ei este determinată de scopuri imanente. Numai sufletele

amorse, nestructurate își află determinările drumului lor de viață în împrejurări externe și întâmplătoare. Suferințele puternice prin structura lor organică găsesc aceste determinări în ele însele și le înregistrează cu sentimentul unei necesități ineluctabile. « Nu trăiesc decât pentru a scrie, notează odată K. Mansfield. Lumea adorabilă... stă în fața mea: mă scald în valurile ei și mă răcoresc. Sunt însă urmărită în același timp de sentimentul unei datorii pe care trebuie s'o împlinesc, ca și cum cineva mi-ar fi dat o însărcinare pe care sunt obligată s'o duc la capăt »¹. Alături însă de acest motiv, rezultat din organizarea finalistă a sufletului artistic, există și motive de un caracter deosebit care îl sprijină pe căile realizării sale. Motivul propriu zis estetic se împletește tot timpul cu motive extraestetice și din această unire își extrage o carieră artistică toată forța și eficacitatea ei. Care sunt deci motivele eteronome ale creației?

Unul dintre aceste motive, vrednic de a fi amintit mai întâi, este nevoia artistului de a se elibera de sentimente care îl apasă sau îl urmăresc și a căror canalizare în direcția împrejurărilor practice ale vieții este, pentru o pricină oarecare, imposibilă. Ceea ce a mărturisit Goethe despre sine, în legătură cu compunerea romanului « Suferințele tânărului Werther », se potrivește de sigur multor artiști: « M'am izbăvit prin această compoziție, scrie Goethe, dintr'un element furtunos, în care mă rătăcisem prin vină proprie și străină, printr'un fel de viață întâmplător și ales, prin premeditare și grabă, prin încăpățănare și neglijență... Indată m'am simțit ca după o spovedanie generală, vesel, liber și îndreptățit la o nouă viață »². Creația artistică este, în adevăr, unul din cele mai ingenioase mecanisme, născocite de instinctul de conservare al omului, pentru a se elibera de o apăsare care poate deveni primejdioasă sănătății și

echilibrului său moral. Cine se pricepe să transforme suferința sa în cântec sau imagine și să deplaseze astfel accentul subiectiv dela trăire către reprezentarea ei, scade în același timp și face tolerabilă intensitatea celei dintâi. Mecanismul eliberator al creației este folosit într'un chip instinctiv de oamenii cei mai simpli. Cine a auzit, de pildă, jalea văduvei din popor, la înmormântarea soțului ei, luând forma artistică a bocetului, a putut constata într'o ocazie precisă și concretă, mecanismul derivativ și valoarea eliberatoare a expresiei artistice. Evident, nu totdeauna motivul eliberării prin creație joacă același rol, pentru că nu totdeauna artistul se găsește în același raport subiectiv cu opera sa. Există opere prin care artistul se exprimă pe sine și altele întocmite numai pentru exercițiul și încercarea facultăților sale, a fantasiei și puterii lui expresive³. În « Werther » simțim pe omul Goethe, în « Salammbô » pe artistul Flaubert. Numai în primul caz impulsul eliberator a lucrat ca un motiv eficace; în cel de al doilea, motivul eteronomic trebuie căutat aiurea.

Dacă eliberarea corectează un exces, întregirea prin artă împlinește o lipsă. Mecanismul creației poate fi pus în mișcare nu numai de un prea-plin al sentimentului care își caută o canalizare și o deviere, dar și de sentimentul unei insuficiențe. Apăsător poate fi nu numai excesul sentimentului, dar și sărăcia lui. Există o foame pasională, din categoria nevoilor funcționale, care își găsește satisfacția în creația artistică. Vieța practică temperează unele sentimente, atenuează unele reacții. În lumea fantasiei sale, artistul trăiește sentimente mai puternice și rare, pe care viața i le refuză de obicei. Acolo găsește el corectarea lipsurilor din viață. Scriind romanul « Werther », Goethe a încercat și a izbutit să se elibereze de consecințele pasionale ale unei iubiri nefericite. Compunând însă poemul

« Hyperion » și evocând figura ideală a Diotimei, Hölderlin a dat satisfacție unei aspirații pe care viața nu i-o împlinise niciodată. Existența practică simplifică apoi individualitatea noastră, impunându-i un anumit rol și mărginind-o la anumite funcțiuni. Fiecare din noi este mai puțin decât ar putea fi. Ființa care se realizează sufocă, în cadrul fiecărei individualități, alte câteva ființe care s'ar fi putut realiza. Creația artistică le scoate pe acestea din domeniul vag al psihicului, dându-le iluzia unei existențe concrete. Mai cu seamă în cazul creației dramatice și epice, artistul se realizează în posibilitățile sale multiple. Plăsmuirea caracterelor tragice sau epice este adeseori pentru poet împlinirea unui destin rămas nerealizat. În sfârșit, existența practică sărăcește nu numai individualitatea, dar și mediul nostru. Mai ales civilizația urbană și mecanică a ultimului secol a lipsit înconjurimea noastră de mai multe din elementele de pitoresc ale altor vremuri și altor moravuri. Orientalismul scriitorilor romantici și exotismul unora dintre contemporani a oferit totdeauna replica acelei nevoi de culoare, de naivitate sau rafinament pe care împrejurările curente n'au ocazia s'o satisfacă.

Dar creația artistică n'are numai rolul de a elibera sau întregi pe artist; dar uneori și pe acela de a-l *afirma*. Iar prima formă a afirmării de sine este mărturisirea și cunoașterea de sine. Nu se mărturisește, nu se investighează și nu se descrie cine socotește că personalitatea sa n'are o valoare vrednică a fi afirmată. Se știe însă ce loc ocupă mărturisirea în artă. Într'un mare număr al operelor de artă, intenția cea mai adâncă a artistului, deși uneori poate rămâne învăluită, este să se înfățișeze pe sine și odată cu aceasta să se afirme. Nu numai în poezia lirică, dar în cea epică și dramatică, apoi în muzică sau în plastică, artistul are adeseori aerul că ne spune: iată cine sunt și iată care este

valoarea personalității mele! A doua formă a afirmării de sine prin artă stă în intenția creatorului de a câștiga o influență asupra publicului său. Puține sunt operele de importanță care nu valorifică un punct de vedere asupra lumii, care într-o intenție a lor mai tănuită nu militează pentru o anumită atitudine. Nu există artist care să nu dorească a-și imprima pecetea spiritului în mentalitatea celor cari se apropie de opera sa. În lipsa acestei intenții, opera sărăcește în semnificația ei și își limitează în mare măsură ecoul. Uneori voința de putere a artistului are un sens exclusiv estetic. Ceea ce el dorește este să câștige aderenți pentru un criteriu personal de valorificare estetică. Căci dacă sunt artiști cari cedează gustului public și orientărilor obștești, sunt alții cari urmăresc să înmlădieze acest gust și aceste orientări, răspândind noi poziții estetice și creând un public nou. Este ceea ce a pus bine în lumină Nietzsche, unul din puținii gânditori care a observat rolul afirmației de sine ca motiv al creației artistice. « Artiștii greci, poeții tragici de pildă, compuneau pentru a învinge. Intreaga lor artă nu poate fi închipuită fără întrecere. Buna Eris a lui Hesiod, ambiția, dădea aripi geniului lor. Dar această ambiție voia înainte de toate ca opera să aibă excelența cea mai înaltă în proprii ochi ai făuritorilor ei, așa cum aceștia înțelegeau excelența, fără considerație pentru gustul dominant și opinia generală despre ceea ce este excelent în artă. În felul acesta Eschile și Euripide rămaseră multă vreme fără niciun succes, până ce își formară judecători cari să-i aprecieze după regulile pe care ei însși le stabiliseră »⁴. În aceeași împrejurare Nietzsche vorbește și de *vanitatea* sau *orgoliul* artiștilor, ca expresie a dorinței de a se afirma și cu preocuparea de a câștiga sufragiul obștesc sau cu disprețul acestui sufragiu. Vanitatea și orgoliul sunt, în adevăr, motive probabile ale creației

artistice. Opera de artă fiind produsul unei individualități, este firesc ca aceasta să se reprezinte pe sine în raport cu propriile sale năzuinți sau cu felul ei de a se răsfrânge în opinia semenilor săi. Poate că multe lucrări de artă ar fi rămas neîmplinite, dacă insul care le-a produs n'ar fi râvnit aplauzele publice sau cununa împletită în singurătate, pe care artistul și-o așează singur pe frunte.

B) ARTISTUL ȘI VIEȚA

Am arătat în primul volum al acestei scrieri că opera de artă, considerată din singurul punct de vedere estetic, este o plăsmuire izolată din viață, un întreg sustras înlănțuirilor cauzale dintre fenomene și a cărui finalitate se găsește în ea însăși. Urmează de aci că producătorul operei de artă, adică artistul, este natural să se resimtă în unele momente ale existenței sale într-o situație specifică de depărtare de viață, ale cărei nuanțe trebuie să le notăm, înainte de a încheia considerațiile noastre cu privire la structura creatorului și la creația artistică. În adevăr, dacă este exact că plăsmuirea artistică își trage atâtea din elementele ei din viață, din evenimentele externe și interne ale artistului, nu este mai puțin sigur că acesta din urmă trebuie la un moment dat să părăsească punctul de vedere al vieții, pentru a ocupa pe acela al creației. Iar viața se găsește într-o opoziție categorică cu creația, resimțită ca înstrăinare față de viață, ca adversitate sau dor de viață. Chiar înainte ca insul să devie artist și, ca o stare pur dispozițională, viitorul artist poate înregistra sentimentul particular al acestei distanțe. Un artist ca André Gide l-a cunoscut încă din acea clipă patetică a copilăriei, când deodată, fără vreun motiv exterior aparent, sufletul său a gemut sub povara unei dureroase solitudini morale. N'avea decât

unsprezece ani, istorisește Gide, când, înapoiindu-se dela școală, simți deodată o furtună de sentimente necunoscute până atunci. « Ce se întâmplase? Nimic, poate... De ce am simțit atunci că mă descompun și, căzând în brațele mamei mele, sguduit de plâns, convulsiv, de ce am simțit din nou acea neliniște inexprimabilă, pe care o mai încercasem la moartea vărului meu? S'ar fi spus că deodată s'a deschis zăgazurile nu știu cărei necunoscute mări interioare, al cărei val se afunda enorm în inima mea. Eram mai mult înspăimântat, decât trist. Cum ași fi putut însă explica toate acestea mamei mele, care nu distingea, printre suspinele mele, decât aceste confuze cuvințe, repetate cu desnădejde: Nu sunt la fel cu ceilalți! Nu sunt ca ceilalți! »¹. Această exagerată și turburătoare conștiință a individualității trezite nu putea fi câștigată decât din situația unei mari depărtări de viață. Numai sentimentul opoziției față de lume poate exaspera conștiința individualității.

În epoca formației sale, artistul poate să primească de altfel nu numai revelația propriei sale individualități eterogene, dar să trăiască în mod permanent într-o lume atât de subiectivă, încât stabilirea contactului cu lumea exterioară să întâmpine dificultățile cele mai mari. « Dependența mea de vis și viziunea, povestește odată romancierul german Jacob Wassermann, era absolut naivă. Pot vorbi în adevăr despre viziuni, întru cât stări niciodată trăite mai înainte, lucruri și figuri nepercepute altădată mi se arătau într'un mod concret. Am trăit între zece și douăzeci de ani într-o permanentă beție și într-o depărtare de lume care nu lăsa celor cari mă însoțeau sau se găseau împreună cu mine decât un înveliș insensibil. Mi s'a spus mai târziu că trebuia să mi se strige la ureche, pentru a mă desmetici. Aveam accese de extaz, de sălbatecă și tăcută pierdere de sine și separația mea de lume era îndeobște atât de puternică și

dârză, încât toate legăturile se rupeau, rămânând frânt în două și fără știință de ce mi se întâmpla. Trăiam în ambele sfere cu o încordată atenție, căci atenția este în genere trăsătura fundamentală a ființei mele, dar între ele nu era nicio punte. Într'una puteam fi cu totul calm, în cealaltă cu desăvârșire exaltat, fără ca între cele două stări să existe vreo comunicare, vreo solie. Toate acestea mă mențineau într'o tensiune neobișnuită, chinuitoare pentru mine și neînțeleasă pentru ceilalți. Uimire și desnădejde erau emoțiile care mă stăpâneau în deosebi: uimire de cele văzute, contemplete, simțite și desnădejde că nu le puteam împărtăși nimănui. Alcătuirea mea era astfel întocmită încât știam că ceva neobișnuit și minunat se întâmpla în mine și cu mine, dar despre acestea nu mă simțeam în stare să dau socoteală cuiva. Eram oarecum ca Moise, descins de pe Muntele Sinai, dar care a uitat cele privite acolo și cele auzite dela Dumnezeu »². Sentimentul depărtării de viață, elementul schizoid care intră ca o însemnată parte componentă în unele înzestrări artistice, nu putea fi exprimat mai limpede și mai frumos.

Dar dacă semnele acestei îndepărtări de viață pot fi recunoscute la viitorul artist, încă din anii copilăriei și ai adolescenței, maturitatea lui o adâncește mai mult. « Am ajuns, scrie Flaubert, să privesc lumea ca un spectacol demn de râs. Ce este lumea pentru mine? Nu mă voi mai interesa de ea și mă voi lăsa în voia inimii și a imaginației; iar dacă sgomote prea mari vor pătrunde până la mine, mă voi întoarce ca Phocion altădată, pentru a întreba: ce este croncănitul ăsta de ciori? »³. Iar Jules de Goncourt: « Între lumea burgheză și noi există o prăpastie. Cugetării noastre, trăind deasupra lucrurilor burgheze, îi este greu să descindă la nivelul vieții obișnuite. Da, facem parte din această lume: vorbim limba ei și îi purtăm mânușile și

ghetele lustruite. Și totuși suntem rătăciți în mijlocul ei și ne simțim rău »⁴. Artistul nu trăiește vieța; el și-o reprezintă și o analizează. Indepărtarea lui de viață o resimte artistul cu durerea de a se vedea exclus dela suferințele ei reale, dar și dela bucuriile ei. Este ceea ce rezultă dintr'o celebră pagină de confesiuni a lui Guy de Maupassant: « Niciun sentiment simplu nu mai există în sufletul scriitorului. Tot ce vede, bucuriile, plăcerile, suferințele și desnădejdiile sale devin îndată subiecte de observație. Analizează fără voia lui și fără să termine vreodată, inimile, chipurile, gesturile, intonațiile. Indată ce a văzut ceva și orice ar fi văzut, întrebarea despre cauza tuturor acestora i se impune numaidecât. N'are un elan, un strigăt, o îmbrățișare care să fie sincere, niciuna din acele acțiuni spontane care sunt executate cu necesitate, fără a reflecta, fără a înțelege, fără a-și da seama. Dacă încearcă o suferință, o notează și o clasează în memorie. Inapoiindu-se dela cimitir, unde a lăsat pe acela sau pe aceea pe care o iubea mai mult în lume, își spune: « Ce lucruri bizare am resimțit; era ca o beție dureroasă, etc... ». E ca și cum ar avea două suflete, unul care notează, explică și comentează fiecare senzație a vecinului său, sufletul natural, comun tuturor. Trăiește astfel condamnat a fi, în orice împrejurare, un reflex al său și al altora... »⁵ Dar această înstrăinare de viață adevărată umple inima artistului, fie cu dor de viața de care se simte respins, fie cu adversitate față de viața pe care o cunoaște ca o expresie opusă artei sale.

Dorul, nostalgia pentru formele naive ale vieții răsună și din paginile de confesiune ale lui Maupassant, în « Sur l'eau ». Dar poate nimeni nu a redat-o cu un farmec mai contagios ca Thomas Mann în nuvela sa, « Tonio Kröger ». Iată, în adevăr, pe Tonio Kröger, eroul povestirii, privind de după perdea pe Hans și Ingeborg, prietenii copilăriei lui,

înlănțuiți în dans. Inima lor s'a închis totdeauna elanului neliniștit al aceluia care îi căuta cu dorul ființei problematice, care este artistul, pentru tot ce este simplu, naiv și fericit. Abia acum înțelege Tonio Kröger motivul mai adânc al vechilor lui desamăgiri în dragoste și inima lui sângerează ca sub un destin implacabil. « Stau între două lumi, se mărturisește cu jale Tonio Kröger, în niciunul nu mă simt acasă și mi-e greu. Voi artiștilor, mă numiți burghez și burghezii sunt înclinați să mă aresteze... nu știu ce mă doare mai mult. Burghezii sunt proști; dar voi, închinătorilor ai frumuseții, care mă socotiți flegmatic și lipsit de fervoare, ar trebui să vă gândiți că există un mod artistic de a fi, atât de original și predestinat, încât nicio nostalgie nu-i apare mai dulce și mai demnă de a fi resimțită decât aceea către bucuriile obișnuitului (die Wonnen der Gewöhnlichkeit) »⁶. Nu totdeauna însă artistul emană, din tabăra opoziției lui, aceleași efluvii de simpatie, de bunăvoință, de înțelegere pentru viața comună. Există artiști cantonați într-o poziție estetică intransigentă, de unde nu iradiază decât dispreț și negațiune pentru viața exemplarului uman obișnuit. « Umanitatea ne urăște, scrie odată Flaubert, la rândul nostru noi nu o slujim și o urim, ca una care ne rănește. Să ne iubim deci în artă, așa cum misticii se iubesc în Dumnezeu și totul să pălească în fața acestei iubiri ». Iar în altă parte, printre multele declarații în același sens: « Nu stimez adânc și cu adevărat decât doi oameni, pe Rabelais și Byron, singurii cari au scris cu intenția de a dăuna genului omenesc și de a-i râde în față. Ce poziție imensă aceea a omului astfel așezat în fața lumii! »⁷. Viața artistului este dominată de legea estetică, aceea a omului comun de legea morală. Nu este deci de mirare imoralismul unora dintre artiști, intenția lor deliberată de a nesocoti valorile etice. Așa își propune, printre alții, un Pierre Louys

într-o interesantă pagină din tinerețe: « Ascetismul este, după părerea mea, inutil și copilăresc. El reține Sufletul în câmpul de luptă al unui războiu uman, când acest suflet este însetat de avânturi subite către cuceriri eterice... Căci virginitatea sufletului meu, Doamne Dumnezeu, nimeni nu o va avea. Sufletul meu nu va iubi pe nimeni. Sunt sfinxul hermafrodit care creează în afară de sine și numai pentru el o Chimeră. Aspir către Ideal, și Idealul izbucnește din gândurile mele... Nu-mi recunosc alte dorințe decât acelea care au drept scop o plăcere estetică. Pentru că nu vrea să am conștiință de corpul meu, sufletul mi se îndreaptă cu libertate către o țintă inflexibilă: Idealul Frumuseții »⁸. Poate singurul artist, după știința noastră, care a izbutit să aplaneze conflictul dintre etic și estetic și să arunce o punte între viața comună și cea artistică, este Thoman Mann, înălțat odată cu aceasta la rangul uneia din cele mai înalte conștiințe ale vremii noastre. Flaubert, ne spune Mann, în una din paginile cele mai adânci ale operei sale, crea în marginea vieții. Creația, desfășurată de el într-o atmosferă de entusiasm artistic puțin obișnuit, era un act de opoziție față de viață și față de formele ei burgheze. Th. Mann ne arată însă cum a câștigat treptat conștiința că arta este pentru el nu tăgăduire a vieții, ci un conținut de viață și împlinirea unei datorii, deopotrivă cu aceea pe care orice burghez, bine înrădăcinat în tradițiile condiției lui, o împlinește cu o desăvârșită scrupulozitate. « Nu desăvârșirea obiectivă este ținta creației pentru mine, observă Mann, ci conștiința subiectivă că în niciun caz nu puteam face mai bine »⁹. Creația artistică dobândește astfel pentru Thomas Mann o direcție și un conținut moral. Importanța poziției lui Mann nu poate fi îndeajuns subliniată. Am întâmpinat mai sus exemplul unui negativism etic din perspectiva estetică. Cazul contrar nu este nici el inedit. Un

artist de talia lui Tolstoi a ajuns, către sfârșitul carierii sale, la un negativism estetic din perspectiva etică. Printre spiritele reprezentative ale artei contemporane, nu cunoaștem pe altcineva care, mai bine ca Thomas Mann, să fi salvat ambele puncte de vedere, recunoscând în creația artistică o țintă posibilă a datoriei și înlănțuind-o cu celelalte manifestări ale muncii și ale elanului omenesc către instaurarea unei ordine morale în lume. Este o contribuție care trebuia amintită la sfârșitul acestor considerații consacrate raportului atât de variat în care poate sta artistul cu viața.

P A R T E A V

RECEPTAREA OPEREI DE ARTĂ

1. CONSIDERAȚII PRELIMINARE

După ce a lăsat în urmă studiul operei de artă, al creatorului și al creației, expunerea noastră trebuie să se oprească acum în fața problemelor pe care le pune receptarea operei. Vom căuta să evidențiam feluritele straturi de acte și stări, afective și intelectuale, care însoțesc pătrunderea operei de artă în conștiință. Din capul locului ne apare deci limpede că «emoția estetică», singura despre care sistemele mai vechi de estetică vorbeau în această împrejurare, nu este o expresie care istovește realitatea mult mai complexă de care trebuie să ne ocupăm. Pentru buna orientare a cercetării, câteva considerații preliminare sunt necesare.

Imprejurarea că s'a vorbit de o emoție estetică, adică de o stare afectivă provocată de spectacolul frumuseții și mai cu seamă de întruparea ei în artă, provine din anumite împrejurări istorice, pe care este bine a le reaminti. Credința că frumusețea naturii și artei pot determina o emoție, adică o stare afectivă intensă și scurtă, are la temelie ei o anumită reprezentare metafizică și epistemologică despre natura acestor fenomene, curente de-a lungul întregului misticism estetic. Încă dela Platon, frumusețea a devenit obiectul unui cult mistic. Puterea ei de a ne deschide adâncul lucrurilor, substratul metafizic al lumii și de a ne ferici pe măsura acestei revelații peste

fire a fost cu multă forță descrisă de Platon în dialogul « Phaidros » și de atunci în numeroase alte ocazii, înmulțite în veacul din urmă și în cadrul idealismului post-kan-tian. Din toată această dezvoltare istorică noțiunea trăirii estetice s'a asociat cu două atribute: *instantaneitatea* și *intensitatea*. Filosofii idealiști au arătat fără îndoială că substratul metafizic al lumii poate fi atins și pe altă cale decât aceea intuitivă a artei și anume pe calea mediativă și mai lungă a speculației teoretice. Conținutul intuitiv al artei revine deci în rezultatele laborioase ale filosofiei, dar actul luării lui în stăpânire își pierde în această trecere caracterul momentan și entusiast. Instantaneitatea și intensitatea rămân deci attributele indelebile ale trăirii intime provocate de contactul frumuseții.

Când, spre sfârșitul veacului trecut, direcția studiilor estetice a trecut în puterea psihologiei, metodele au variat, dar reprezentările relative la natura obiectului de cercetat au rămas aceleași. Psihologismul estetic a fost moștenitorul direct al misticismului estetic. Ce nume deci putea fi dat acelei stări instantanee și intense, al cărei concept fusese pregătit în lunga perioadă mistică? Niciun altul decât numele de *emoție*, adică al afectului desemnat prin însușiri de scurtime și forță. Vechea idee a revelației mistice prin frumusețe și artă a trăit mai departe în noțiunea emoției estetice.

Socotesc că este una din cele mai importante teme ale cercetării contemporane revizuirea acestui vechiu bun tradițional. Căci este oare adevărat că atingerea artei determină o simplă stare afectivă puternică, dar unică și trecătoare? Misticismul estetic nu putea admite pentru fiecare operă de artă decât o singură trăire corespunzătoare, în care să se desăvârșească aducerea înțelesului ei metafizic în stăpânirea noastră psihică. Conținutul metafizic

al operei de artă era socotit că se luminează subit în scăpărarea unică de fulger a revelației intuitive. Psihologul, la rândul lui, a moștenit și propagat această idee, vorbind despre *emoție estetică* la singular iar nu despre seria și pluralitatea emoțiilor trezite de artă, așa cum ar fi trebuit să facă, dacă ar fi fost liber de prejudecata mistică.

Este sigur că atingerea artei provoacă o primă reacție sentimentală, rapidă și mai mult sau mai puțin vagă, singura de care putem vorbi ca despre o emoție estetică. Dincolo de aceasta se desfășoară însă stări și acte care cer durată. Asimilarea estetică a unei poezii lirice de trei strofe nu provoacă o singură stare sufletească punctiformă. Deși afectul care întovărășește versul ultim și culminant poate fi mai puternic decât restul acompaniamentului sentimental al bucății, acesta are o realitate indiscutabilă și mai întinsă decât afectul final în care se ascute. Dela începutul bucății și până la sfârșit, seria imaginilor poetice reușite, cuvintele bine găsite și pline de sevă, ritmul adecvat și sugestiv, rima neașteptată și totuși potrivită, determină o serie întreagă de afecte estetice, ca jerba de scânteii a unei rachete. De asemenea, nu este adevărat că emoția estetică a unei drame sau povestiri se produce abia la sfârșitul lor, odată cu desnodământul întâmplărilor prezentate sau povestite mai înainte. Peripețiile și episoadele care se interpun între început și final cauzează tot atâtea emoții estetice, fiind ele însele niște mici drame și povestiri. Dar în afară de acestea, natura limbajului întrebuințat, dibăcia povestitorului și dramaturgului cari știu să gradeze compoziția printr'o amânare a efectului final, printr'o neconținută întreținere a atenției noastre, sunt tot atâtea izvoare ale unei multiple încântări estetice. Ceea ce spunem aci despre poezie, valorează fără îndoială și pentru muzică. Un poem simfonic

sau o sonată sunt frumoase nu numai prin întregul lor arhitectonic, dar și prin toate detaliile lor. Emoția estetică le însoțește tot timpul și se înnoește în fiecare moment.

Dar aceste afirmații sunt oare valabile și pentru așa numitele arte spațiale, pentru pictură, sculptură și arhitectură? Artele care întrebuințează mijloace succesive sunt receptate printr'o serie continuă de acte sufletești și produc o reacție sentimentală coextensivă cu aceasta. Dar operele de artă care folosesc mijloace coexistente sunt oare primite printr'un singur act al sufletului și determină oare o singură emoție estetică? După cum am arătat atunci când am vorbit despre clarificarea artelor, în realitate nu există opere de artă spațiale. Spațială nu poate fi o operă de artă decât mai înainte și independent de receptarea ei. Din acest moment, chiar operele picturii, sculpturii și arhitecturii devin evenimente ale conștiinței și se integrează în ordinea temporală. Un portret sau un peisaj reclamă, pentru a fi asimilat estetic, o anumită durată a conștiinței. Efectul total al tabloului se compune din toate aceste elemente și este obținut numai în mod fugitiv. Independent de acest efect, conștiința trece dela un element component la altul, le cântărește pe rând și se bucură de fiecare în parte. Intocmai ca în artele succesive, operele de artă ale coexistențialului sunt izvoarele unor emoții multiple și reînnoite.

Vechea teorie a emoției estetice are apoi nevoie și de o altă corectare importantă. Cele mai multe vederi în cadrul psihologismului estetic au conceput o stare estetică liberă de orice amestec intelectual. Teoria simpatiei estetice, cristalizarea cea mai de seamă a psihologismului în domeniul studiilor care ne preocupă, preconiza o emoție estetică obținută prin confundarea cu obiectele propuse contemplației noastre, o emoție estetică făcută din fericirea elibe-

rării din limitele individualității, din elanul frenetic al pierderii și amestecării noastre cu ființa eterogenă a lucrurilor. Amintirile mistice ale acestei teorii sunt prea evidente, pentru a mai fi nevoie să insistăm. Ceea ce este interesant de reținut din acest tablou psihologic este faptul că emoția estetică pare cu atât mai perfectă, cu cât factorul intelectual este mai absent. Strămtarea distanței dintre eu și lucruri, până la identificarea lor, elimină toate actele intelectuale de estimație, judecată și comparație. O analiză mai atentă a stărilor care compun ceea ce cu un termen prea simplificat se numește emoția estetică, ne dovedește că realitatea nu se prezintă tocmai așa. Răsunetul afectiv al operei de artă se însoțește de fapt cu o complicată rețea de fapte intelectuale. Cine citește o poezie, întovărășește percepția fiecărui cuvânt cu un act de estimație, adeseori subconștient, pentru a-l declara propriu sau impropriu, sugestiv sau fără ecou. Felul în care se desvoltă poezia îl face apoi pe cititor să aprecieze dacă reprezintă o creștere organică sau o îmbinare arbitrară de elemente disparate. Originalitatea poeziei este apoi resimțită prin comparație cu unele amintiri literare, cu producții ale trecutului sau ale mișcării literare contemporane. O receptare desvoltată a artei presupune o conștiință educată și informată. Satisfacția trezită de o operă de artă crește în măsura lucidității cu care o stăpânim intelectualmente, înțelegând-o în valorile și mecanismul ei.

Analiza noastră a pus în lumină până acum două rezultate: frumosul, și mai cu seamă frumosul artistic nu produce o singură emoție estetică, ci o serie de emoții estetice coextensive cu durata perceperii lui. Starea estetică nu este o stare de afectivitate pură, ci se împletește și se sprijină pe un schelet de numeroase acte intelectuale. Iată însă că emoția estetică nici nu se produce singură,

ci totdeauna în conexiune cu alte emoții ordinare, cu afecte care pot fi trezite nu numai de artă, dar și de împrejurări practice ale vieții. Dar o astfel de constatare este menită a se izbi și ea de anumite prenoțiuni moștenite de psihologismul contemporan dela idealismul mistic și romantic care l-a precedat. Artă era prezentată de acest curent ca un mijloc de depășire a vieții. Funcțiunile sufletești pe care ea le pune în mișcare erau arătate ca deosebite de acele pe care le solicită viața practică. Cum este însă posibilă această stare, cum este cu putință (pentru a vorbi cu Schopenhauer) ca inteligența care stătea până la un moment dat în slujba vieții și cunoștea fenomene și relații, să se elibereze dintr'odată din această condiție și să intuiască idei platonice, este fără îndoială un miracol inexplicabil, ca toate stările mistice. Eliminarea acestor prejudecăți lasă loc dimpotrivă constatării că emoția estetică se prezintă în strânse relații cu alte emoții comune și că artă se prinde prin numeroase fire de țesătură vieții obișnuite. O cercetare completă a receptării artei trebuie deci să distingă felurile elemente simultane sau succesive care o compun. Este ceea ce ne pregătim să întreprindem, nu însă mai înainte de a preciza în ce constă atitudinea estetică, adică starea sufletească favorabilă receptării artei.

2. ATITUDINEA ESTETICĂ ÎN RECEPTAREA ARTEI

Vorbind despre valoarea estetică, am arătat încă din a doua parte că « un obiect nu devine pentru noi estetic decât atunci când îl gândim în sfera valorii respective » Aceeași aparență, de pildă un lan de grâu, poate fi răsfrânt ca un bun capabil de a fi exploatat, ca un element al florii regiunii sau ca un spectacol frumos, după cum îl subordonăm valorii economice, teoretice sau estetice. Există de sigur unele obiecte, anume întocmite pentru a solicita răsfrângerea lor în raport cu valoarea estetică. Aceste obiecte sunt operele de artă. Faptul că însăși o operă de artă poate fi resimțită ca un bun economic de vânzătorul ei sau ca unul teoretic de istoricul care nu vede în ea decât un document al civilizației timpului, ne permite a spune că operele artei nu devin realități estetice decât prin valorificarea lor dintr'un unghi anume. Această valorificare nu este însă o acțiune automată a spiritului. În acțiunea de valorificare estetică intră un element volitiv, hotărîrea de a mă comporta estetic, atitudinea estetică. După cum a arătat-o cu multă limpezime J. Volkelt, stările care compun receptarea operei au un caracter teleologic, ele se înșirue către un scop și necesită, prin această însușire a lor, intervenția diriguitoare a voinței. Se poate spune, în adevăr, împreună cu Volkelt că « am voința de a mă comporta estetic și că această

voință este vie în mine atâta timp cât durează atitudinea estetică. Dacă între timp apare distracția, oboseala sau desgustul, voința de a mă abandona receptării estetice dispare sau, dacă rămâne prezentă, se dovedește nepuțincoasă față de influențele contrarii »¹. În ce constă atitudinea estetică? Intocmai ca orice manifestare volitivă a spiritului, atitudinea estetică implică unele inhibiții și unele impulsuri, pe care urmează să le examinăm pe rând.

Prima inhibiție implicată de atitudinea estetică privește interesul practic față de realitate. Nu este cu puțință de a mă apropia estetic de un obiect, dacă în prealabil nu elimin toate interesele practice pe care mi le poate trezi. Dorința de posesiune, teama sau speranța, aprobarea sau desaprobarrea morală și socială, pe care un obiect mi le poate inspira, sunt dușmanii cei mai de seamă ai atitudinii estetice. Dar cum, în realitatea lucrurilor, operele de artă conțin, în afară de elementul lor estetic, atâtea alte elemente extraestetice, eliminarea reacțiunilor legate de acestea din urmă se izbește de greutățile cele mai mari. Sunt oameni cari frecventează în chip intens operele artei, critici și istorici ai literaturii sau artei, cari în lungul unei cariere dintre cele mai active n'au nimerit niciodată atitudinea propriu zis estetică. Operele artei au putut fi pentru ei un instrument al luptei sociale, un document al decăderii sau regenerării morale, o manifestare a devoțiunii sau impietății, dar niciodată un simplu obiect estetic. Pentru a intra în atitudinea estetică se cere și mai puțin și mai mult. Mai puțin, întru cât e necesară o simplitate și o anumită indiferență față de conținuturile așa zise « serioase » ale vieții. Mai mult, întru cât reacțiunile practice ale conștiinței fiind cele mai firești, atitudinea estetică reclamă o supraveghere, o putere de a

té controla și alege, funcțiunea continuă a unei censuri pe care spiritul nu o regăsește totdeauna cu ușurință.

Altă inhibiție implicată de atitudinea estetică este aceea în legătură cu percepția intelectuală a obiectelor. Intuim mai mult decât obiectele, sensurile lor intelectuale. Înțelegem, mai mult decât vedem, auzim, pipăim. Peste lucrarea simțurilor, inteligența noastră își continuă opera ei de asocieri, subordonări, interpretări. Dincolo de ceea ce simțurile ne înfățișează, spiritul nostru adaugă intuițiile lui intelectuale. Uneori aceste din urmă funcțiuni sunt mai puternice și acopere cu desăvârșire pe cele dintâi. În loc de a cuprinde aparențe, apercipem noțiuni, tipuri sau legi generale. Zoologul care recunoaște într'o albină o insectă himenopteră și sociologul care vede într'o manifestare de stradă o « stare de mulțime » se găsesc la un pol opus atitudinii estetice. Evident, există și amatori de artă cari se orientează mai cu seamă către conținutul de idei, către sensurile intelectuale ale operelor. Sunt aceia pe cari R. Müller-Freienfels i-a denumit odată cu expresia de « căutători de idei », « Ideensucher »². Căutători de idei în artă sunt autorii comentariilor voluminoase dincolo sau în marginea operelor; aceia cari în loc de a contempla o aparență, descoperă o problemă. Fără îndoială, astfel de atitudini sunt justificate, întru cât opera de artă cuprinde și laturi extraestetice și printre ele una intelectuală. Numai că în clipa și în măsura în care reacționează intelectual, amatorul sau criticul de artă se află exclus dela atitudinea estetică. El o poate reintegra numai dacă se pricepe a topi laolaltă aparența și sensul ei, în așa fel încât spiritul să le poată cuprinde dintr'odată, prin actul aceleiași intuiții sensibile.

Prin toate aceste inhibiții și eliminări, atitudinea estetică se caracterizează ca o stare de pace lăuntrică, de

supremă destindere morală și intelectuală: Cine nu se pricepe să facă liniște în sine nu poate auzi glasurile artei. Tumultul interior le acopere. Pacea sufletului le scoate în relief. Omul care se pregătește pentru întâlnirile artei, trebuie să opereze în sine acel katharsis, acea purgare a pasiunilor, care nu este numai un efect al artei, dar și o condiție a ei. Să adăugăm că această stare de pregătire morală, care caracterizează atitudinea estetică, trebuie să-și întindă acțiunea ei asupra felului durabil de a fi al sufletului. «Niciodată ochiul n'ar putea privi soarele, scrie Plotin, dacă el însuși n'ar deveni asemănător cu soarele, nici sufletul n'ar putea contempla frumusețea, fără să fie frumos. Ființa care vrea să contemple pe Dumnezeu și Frumusețea, trebuie să devină zeească și frumoasă»³. Oamenii înecați în brutalitate, sufletele grosolane nu pot adopta niciodată atitudinea estetică; frumusețea naturii și artei rămâne mută pentru ei. Și dacă este adevărată observația lui Schiller din «Scrisori asupra educației estetice», că frecventarea artei produce acea stare de armonie lăuntrică favorabilă moralității, nu este mai puțin adevărat că armonia internă și un anumit grad de rafinare morală sunt condiții indispensabile pentru a stabili contactul cu frumusețea.

În sfârșit, atitudinea estetică însumează și unele impulsuri. Este în sufletul transpus în atitudinea estetică o voință de a se dăru aspectului sensibil, de a absorbi spectacolul ca spectacol, plăcerea de a urmări ceea ce se desemează în suprafața lucrurilor. Fără îndoială, receptarea completă a artei cuprinde, după cum vom vedea și mai târziu, elemente critice și analitice, acte de judecată și estimare destul de dezvoltate, dar poziția inițială în fața artei, atitudinea estetică este constituită în primul rând dintr-o abandonare naivă a spiritului în puterea

aparenței. Atitudinea practică reacționează activ față de datele realității; atitudinea teoretică le prelucrează sistematic, pe când cea estetică le absoarbe pur și simplu. Ființa orientată estetic nu vrea să stăpânească realitatea, nici s'o modifice sau s'o exploateze, nici s'o înțeleagă, ci numai să se bucure de simpla ei existență, în expresia ei sensibilă⁴. Și cum atitudinea estetică poate fi îndreptată nu numai către operele artei, care o solicită în deosebi, dar și către oricare alte înfățișări ale lumii și vieții, ființa care privește din unghiul ei nu face parte nici din tabăra luptătorilor, nici din aceea a cercetătorilor; ea se rânduiește printre amatori. Rămânând la suprafața pitorească a lucrurilor, ei renunță de a sonda adâncimea lor și refuză de a întreprinde vreuna din luptele menite a le schimba chipul și desfășurarea. Amatorii nu rămân cu toate acestea în afară de câmpul activ al culturii omenesti, căci atunci când luptele vieții practice amenință să degenereze în brutalitate și când cercetările iscusite ale minții riscă să se piardă în subtilități zadarnice, atitudinea amatorului estetic poate fi invocată pentru a reîmpropăta virtuțile indispensabile ale rezervei și armoniei interioare, ale iubirii simple și naive pentru realitatea sensibilă. Astfel, într-o vreme care prețuiește atâta ființa activă, omul încordat către îndoitul scop al stăpânirii și cunoașterii, poate nu este rău să se păstreze undeva prețuirea omului desarmat în fața unei realități, căreia nu dorește decât să i se dăruiască cu iubire.

3. PRIMA IMPRESIE ȘI DESFĂȘURAREA RECEPTĂRII ARTISTICE

Receptarea artistică este un proces care se desfășoară în timp. Neajunsul de căpetenie al vechilor teorii despre contemplația estetică, pornea dela faptul că se considera drept o reacțiune momentană și completă în această unică clipă a ei, un proces care nu se desăvârșește decât treptat și reclamă o durată mai mult sau mai puțin lungă. După cum am arătat mai sus, observația valorează atât pentru operele care folosesc mijloace succesive, cât și pentru acele care utilizează mijloace coexistențiale. Există cu toate acestea o anumită impresie pe care ne-o lasă operele artei, chiar în prima clipă a contactului cu ele. Ar fi însă greșit dacă am reduce întreaga sferă a trăirilor prilejuite de artă la această unică și primă impresie. Procesul receptării operei se continuă mult după aceea și se îmbogățește treptat.

În ce constă însă prima impresie trezită de o operă de artă? Mai întâi din sentimentul de a fi alunecat sub o influență exterioară, de a suferi sugestia unei anumite prezențe situate în afara de noi. Psihologul Paul Souriau a comparat efectul acestei prime întâlniri, pe care el o denumește « extazul admirativ », cu hipnoza. Aceeași alunecare sub o înrâurire străină și într'un caz și în altul, aceeași inhibiție a funcțiunilor critice ale spiritului, aceeași suspen-

dare a sentimentului duratei, care face pe insul cufundat în contemplația acestei prime clipe s'o resimtă drept eternă. În această stare, scrie Souriau « nu mai judecăm și criticăm și nu mai încercăm nicio uimire. Orice activitate încetează; nu mai facem altceva decât să privim. Nu mai reacționăm în niciun fel la impresia pe care obiectul o face asupra simțurilor noastre, suportând-o în chip pasiv. Nu ne întrebăm dacă obiectul este frumos și pentru care motive. Ne mulțumim numai să ne fixăm spiritul și ochii asupra lui, păstrând același surâs vag pe buze, aceeași emoție voioasă în inimă, aceeași imagine suspendată în spirit. Este o stare de pură contemplație. Nu este însă și o stare hipnotică? »¹. De sigur, pentru ca starea de sugestie, care este sensibilă din primul moment, să devină « extazul admirativ », despre care vorbește Souriau, un sentiment nou trebuie să intervină. Este vorba de sentimentul unei anumite valori înalte și excepționale. Suntem cu alte cuvinte, conștienți sau semi-conștienți încă din primul moment, de a suferi acțiunea sugestivă a unui obiect extern, care posedă o valoare rară și de un grad înalt. Acte valorificatoare se amestecă deci în această primă clipă a contemplației, deși nu acte de valorificare logică, ci numai sentimentală. O astfel de constatare limitează analogia pe care crede Souriau a o putea stabili între extazul admirativ și hipnoză. În adevăr, hipnotizatului nu reacționează prin admirație, așa dar printr'o acțiune de valorificare a individului care îl ține sub puterea sa, pe când contemplatorul artei execută o astfel de valorificare și manifestă, chiar din primul moment, o atitudine mai activă decât a personajului cu care a fost comparat.

Dar analiza primei impresii nu se completează decât dacă ținem seama și de un anumit răsunet în cenestezie, de conștiința surdă a unor modificări organice. Psihologii au descris prima impresie pe care o primim dela artă, mai

cu seamă sub acest raport. « La atingerea frumosului, scrie Lévêque, totul este puternic și dulce, energic, binefăcător și delectabil. Sufletul primește din această atingere un plus de viață, care îl umple și se manifestă în afară. E o plăcere arzătoare, intensă, strălucitoare, care nu numai că ne exaltă toate facultățile psihologice, dar care, trecând dela suflet la corp, ne accelerează circulația sângelui, face bătăile inimii mai rapide și ne însuflețește chipul, așternându-ne pe obraji o purpură ușoară și curată, deopotrivă cu a sănătății »². M. Dessoir, unul din primii esteticieni cărora le revine meritul de a fi considerat receptarea artei ca un proces, este și el de acord că prima impresie pe care o primim dela artă este saturată de senzații organice, o împrejurare care ar explica intensitatea și siguranța cu care această primă impresie se produce³. Mai târziu, când intervin asociații personale din sfera feluritelor interese extraestetice cu care întâmpinăm arta și când se adaugă acte conștiente de valorificare logică, tăria și siguranța primei impresii se atenuază. Contemplatorul admite discuția, pentru că în sufletul său se strecoară îndoiala. Prima impresie este însă categorică și dogmatică, pentru că ea reprezintă reacția instinctivă și organică a omului în fața artei.

Dacă acum ne întoarcem privirile dela ceea ce se întâmplă în subiectivitatea contemplatorului, pentru a ne întreba ce elemente din structura obiectivă a operei sunt asimilate în scăpărarea de fulger a acestui prim moment, constatăm că răspunsurile psihologilor sunt destul de unitare. Contemplatorul întrevede în această clipă mai cu seamă laturile sensibile ale operei, calitățile ei de formă și culoare, ceea ce Fechner numea cu o singură expresie, « factorul direct ». Reprezentarea subiectului, dacă ne restrângem la chipul de a recepta un tablou, reproducerea sentimentelor întâpărite pe fizionomia personajelor pictate, valorificările cri-

tice, etc., sunt stări și acte care intervin mai târziu. Prima clipă impune conștiinței mai cu seamă elementele sensibile ale operei. O elevă a lui O. Külpe, care întreprinsese el însuși cercetări în această direcție, studiind în mod experimental desfășurarea receptării artistice, a putut stabili cu oarecare exactitate primatul sensibilului printre felurile laturi ale operei care se impun mai întâi conștiinței. Prezentând unui număr de nouă persoane o serie de reproduceri artistice și cerându-le declarații introspectice, după ce le expuse două, cinci, șapte sau zece secunde, a putut constata că factorul direct lucrase, după primele două secunde, în 75,2% din cazuri, un procent pe care nu-l mai atinge niciunul din celelalte aspecte ale operei, cum ar fi conținutul, valorificările, etc., și trăirile corelative, afară de asociații (75,6). Un rezultat care coincide în parte cu constatarea principială a lui Dessoir: « Contemplatorul neprevenit vede și se bucură mai întâi de însușirile spațiale și coloristice ». De altfel Dessoir a întreprins și el interesante cercetări experimentale și nu cu subiecte banale, ci cu unii din cei mai renumiți specialiști în ale esteticei și istoriei artei, pentru a ajunge la aceleași rezultate. Chiar pentru aceștia, opera de artă trăiește mai întâi prin însușirile ei sensibile. Și este interesant de urmărit cum, chiar în cazul unor personalități experte în ale artei, cuprinsul intelectual al operei se clarifică treptat, uneori abia după a doua sau chiar a treia contemplație⁵. Dacă acum încercăm să închidem într'o singură formulă toate elementele pe care analiza le-a pus în evidență putem spune că *prima impresie în fața artei este făcută din sentimentul unei influențe care se exercită asupra noastră, emanând dela un obiect resimțit ca prețios și care, prin însușirile lui sensibile, reușește să trezească în noi o reacție cenezică intensă și precisă*. Ne-am servit în analiza întreprinsă de cazul pe care ni-l oferă operele picturii. Prima impresie

în fața unei bucăți muzicale sau a unui poem nu este însă cu mult deosebită. Fără îndoială, prima impresie despre care poate fi vorba aici este impresia de totalitate care se însumează după ce întreaga compoziție muzicală sau întregul poem au fost cetite sau ascultate. În cursul acestor operații, multe acte intelectuale și afective au putut să intervie în contemplație, dar îndată ce impresia finală de ansamblu este stabilită, tonul ei este dat mai cu seamă de calitatea sensibilă a întregului și de reacția noastră organică în fața lui. Cu acest înțeles se vorbește de opere poetice și muzicale *calde, reci, sguduitoare, respingătoare, greoaie, fluide sau aeriene*, etc., de fapt tot atâtea însușiri pe care le înregistrează sensorii organici.

Indată ce prima impresie s'a consumat, procesul receptării continuă să se desfășoare, asumându-și noi elemente. Este o problemă interesantă aceea de a ști în ce ordine apar aceste elemente felurite. M. Dessoir crede a putea afirma că după prima impresie, urmează înregistrarea conținutului și apoi asociațiile. Dar constatările sale în această privință rămân destul de sumare. Un grad superior de precizie ating rezultatele anchetei întreprinse de Emma von Ritoók. Deosebind feluritele elemente ale afectului estetic și calculând procentul cu care fiecare din acestea s'a produs după două, cinci, șapte sau zece secunde, cercetătoarea a putut stabili următorul interesant tablou relativ la dezvoltarea în timp a contemplației:

	Factor direct	Compoziție	Simpatie obiectivă	Simpatie subiectivă	Conținut	Asociație	Sentimente în legăt. cu starea eului	Valorificare sentimentală	Valorificare critică	Cazuri nedesvoltate	Valorificare nedeterminată
2"	75,2	42,0	4,6	43,7	75,6	22,4	64,8	35,2	15,9	22,7	
5"	82,9	47,9	9,6	45,8	87,5	21,3	52,4	47,6	6,3	17,5	
7"	83,1	45,5	14,1	45,9	89,8	22,3	48,8	51,2	4,2	16,1	
10"	82,8	51,9	16,7	43,5	83,7	32,6	48,4	51,6	5,0	17,2	

Examinând acest tablou cu atenție, observăm că ceea ce se impune din primul moment sunt factorul direct și asociațiile (pe care Dessoir le trecea în al treilea rând). Cel mai mare număr de declarații au consemnat prezența acestor elemente în primele două secunde ale contemplației (75,2 și 75,6). Ambele aceste elemente se găsesc în creștere până într'a șaptea secundă (83,1 și 89,8). În schimb valorificarea sentimentală scade în același interval dela 64,8 până la 48,8 în timp ce valorificarea critică crește dela 35,2 la 51,2. Crește de asemenea clarificarea conținutului (dela 43,7 la 45,9) și sentimentele simpatetice (obiective dela 42,0 la 45,5 și subiective, dela 4,6 la 14,1). După a șaptea secundă a contemplației, reacțiile în legătură cu factorul direct, cu conținutul, cele asociative și valorificarea sentimentală descresc (83,1—82,8; 45,9—43,5; 89,9—83,7; 48,8—48,4). Cresc în schimb sentimentele simpatetice, (45,5—51,9; 14,1—16,7) și, cum am mai spus, valorificarea critică (51,2—51,6). Cresc de asemeni sentimentele în legătură cu starea generală a eului, cum ar fi tristețea, duioșia, neliniștea, etc., care ne pot cuprinde în timpul contemplației. Mișcarea acestora din urmă este descendentă în primele șapte secunde (dela 22,4 la 22,3), pentru a spori în mod considerabil în cele trei care le urmează (dela 22,3 la 32,6). Tabloul care se poate întregi din toate aceste date nu conține trăsături prea energice. Sigur este că pe măsură ce procesul receptării artistice se dezvoltă, atitudinea critică a spiritului crește în importanță, totuși nu în paguba reacțiilor sentimentale, de vreme ce sentimentele simpatetice și cele în legătură cu starea eului ni s'au arătat în creștere până într'a zecea secundă a contemplației.

De altfel, statistice ca cele de mai sus permit concluzii numai în legătură cu un caz mediu și ideal, pe care realitatea concretă și individuală a contemplației îl poate infirma în

numeroase ocazii. Aşa, de pildă, dacă obiectul contemplaţiei actuale este cunoscut dintr'una sau mai multe contemplaţii anterioare, atunci atitudinea critică poate fi mai vie din primul moment. Nu numai vizitarea repetată a unui muzeu, dar şi lectura pentru a doua sau a treia oară a unui roman sau a unui poem liric pot trezi observaţii de natură critică şi acte valorificatoare care lipseau contemplaţiei iniţiale. În al doilea rând, diferenţa individuală a contemplatorului imprimă totdeauna o desfăşurare specială a procesului receptiv. Altfel va decurge contemplarea pentru omul naiv din popor şi altfel pentru cunoscător şi artist. În anchetele întreprinse de Dessoir cu personalităţi eminente din domeniul esteticii, observaţii consemnate după două secunde de contemplaţie conţineau detalii tehnice şi istorice care, în alte împrejurări, n'ar fi putut apărea sau, cel puţin, n'ar fi ocupat acelaşi loc în ansamblu. Apoi, bogăţia şi promptitudinea asociaţiilor este totdeauna mai mică sau mai mare după gradul de afinitate dintre operă şi vârsta, condiţia sau formaţia specială a contemplatorului. Din proprie experienţă pot spune că într'un mod cu totul deosebit am receptat romanul lui Al. Vlahuţă, « Dan », în vremea adolescenţei mele şi mai târziu, când s'a întâmplat să-l recitesc. În ultima împrejurare, n'am mai putut obţine imensul răsunet asociativ, care alcătuisese farmecul primei lecturi; în schimb, toată vremea mă menţineam într'o vigilenţă critică, de care altădată eram cu totul străin. Desfăşurarea receptării se producea astfel în condiţii schimbate. În fine, această desfăşurare n'are un sens ireversibil. Deşi, în mod natural, spiritul trebuie să treacă dela contemplarea operei la laturile ei pur sensibile, la înţelegerea conţinutului ei intelectual, apoi la acte de valorificare, etc., nu este exclus ca din când în când drumul acesta să fie parcurs şi în sens invers. Sunt momente de oprire şi revenire în cursul oricărei

contemplaţii. Receptarea operei nu este doar o acţiune sistematică, executată după o ordine prescrisă şi imuabilă. O astfel de lipsă de fantasmie în modul de a ne-o apropia ar compromite o bună parte din farmecul artei. Freven-tarea unei opere seamănă mai mult cu rătăcirea nestă-jenită a insului sedus de varietatea peisajului pe care îl străbate. Iată atâtea motive pentru care nu vom descrie elementele componente ale receptării artistice, în sensul dezvoltării lor, ci în structura pe care ele o întregesc.

4. ELEMENTELE RECEPTĂRII ARTISTICE

a) ELEMENTE EXTRAESTETICE

Analizând structura generală a artei am arătat, încă din primele părți, că nu tot ce cuprinde arta este estetic. Estetic este în artă numai acțiunea de prelucrare a unui material în scopul întocmirii unei unități autotelice și expresive pentru sufletul artistului. Materialul pe care îl prelucurează artistul nu este el însuși estetic. Artistul își construiește opera sa dintr'o materie împrumutată vieții comune și, printre altele, din sentimente, idei și tendințe răsărite în împrejurările practice ale existenței omenești. Dacă este însă așa, se înțelege atunci că în răsunetul subiectiv pe care îl produce arta esteticul se amestecă tot timpul cu extraesteticul. Există în decursul receptării operei artistice senzații, sentimente, idei sau acte ale spiritului dependente de calitatea estetică a operei. Dar sunt tot atâtea elemente ale vieții sufletești pe care, deși opera le pune în mișcare, nu pot fi considerate ca estetice, de vreme ce ele pot fi trăite și în împrejurări practice ale vieții.

Astfel, după cum s'a arătat adeseori în psihologia mai nouă, putem distinge în afectul total inspirat de artă un prim strat de emoții elementare, rezultate din răsunetul în conștiință al unor modificări organice. O tragedie ne sgudue. O povestire sumbră ne înfioară. O tiradă patetică

ne înalță. Un *allegro* muzical ne înviorază. Aceste feluri de a vorbi analizează bine primul strat de emoții elementare, răsărit din influența artei asupra sistemului vegetativ. Dar aceste emoții n'au nimic specific estetic în ele, pentru că sguduiți, înfiorați sau înviorați putem fi nu numai de o operă de artă, dar și în alte circumstanțe. Guyau avea dreptate să observe că o operă de artă lucrează într'un fel difuz și întăritor, la fel cu acțiunea unui pahar de lapte absorbit în aerul tare al unei culmi muntoase, la sfârșitul unei ascensiuni obositoare. Guyau se înșela însă când considera în această fericită modificare a cenesteziei unul din efectele specifice ale artei, căci în realitate arta se întâlnește în această înrăurire cu alte multe situații. Nu numai arta și nu numai paharul cu lapte al lui Guyau, dar și o zi de repaos în aer curat, o veste bună primită după săptămâni de așteptare penibilă, o satisfacție de amor propriu, etc., pot modifica în chip fericit cenestezia noastră. Cum însă tuturor acestor situații nu le putem recunoaște nimic estetic, nici sentimentelor produse de ele sau înrudite cu acestea nu le putem acorda calitatea estetică. În loc deci de a face, împreună cu esteticianul francez, din emoția estetică o varietate mai adâncă a agreabilului, este mai nimerit a spune că agreabilul, dar și alte emoții dezvoltate din modificări cenesteze, sunt simple elemente extraestetice ale unui afect total.

Multă vreme s'a susținut că arta nu lucrează decât asupra simțurilor superioare, asupra văzului și auzului și asupra imaginației reproductive în legătură cu datele acestora. Arta trecea, în primul rând, drept o activitate a ochiului și urechii. S'a făcut deci un pas însemnat în psihologia receptării artistice, în clipa în care s'a pus în lumină rolul senzațiilor inferioare și printre ele, al senzațiilor organice, în cuprinsul receptării, deși acest rol trebuie înțeles ca

extraestetic și nu ca estetic. Unul din cercetătorii cari și-au câștigat mai multe merite în această nouă orientare a psihologiei artei a fost fără îndoială Robert Vischer. Cercetătorul german, fiul marelui estetician Th. Fr. Vischer, a observat că plăcerea sau neplăcerea pe care le încercăm în legătură cu unele forme provin din faptul că ele sunt de acord sau contrazic structura și modul de a funcționa al unui anumit organ de-al nostru sau al organismului nostru în general¹. Putem spune, de pildă, că iubim simetria pentru că noi înșine suntem organizați simetric. Cum este însă posibilă această comparație? Prin aceea, răspunde Robert Vischer, că orice senzație, absorbită prin ochi, este de îndată difuzată în adâncimile organizației noastre și resimțită ca senzație vitală. Felurile domenii ale sensibilității nu stau izolate unele față de altele. O stradă însoțită, privită prin ochelari albaștri, chiamă nu știu ce senzație de răcoare. Iar faptul că vorbim uneori de « colorii strigătoare » ilustrează atracția care există între colorii și sunete. Dacă există însă afinități între senzațiile optice și cele acustice sau de temperatură, sunt de notat astfel de afinități și între senzațiile optice și cele vitale. Conținutul acestora din urmă este proiectat în obiectele frumoase, pe calea acelei simpatii estetice (*Einfühlung*), pe care Robert Vischer a fost printre cei dintâi s'o descrie. Rolul senzațiilor organice în starea estetică a fost, după Robert Vischer și uneori independent de el, adesea pus în lumină. Mai cu seamă în legătură cu muzica, funcțiunea lor a fost subliniată cu toată energia. Astfel, Lionel Dauriac, care a consacrat o limpede cercetare psihologiei muzicale, afirmă odată că « armonia internă », în care se recunoaște unul din principalele efecte ale muzicii, este în primul rând o stare a corpului. « Cuvântul acesta, scrie Dauriac, nu este tocmai ceea ce cred poeții. Armonia despre care poeții cred că există în suflet, este de

fapt o armonie corporală. Ea este făcută din elemente organice vibrând în chip simultan și a căror prezență și bună stare ne devin sensibile »². După cum « euforia » muribunzilor, adaugă Dauriac, a fost interpretată uneori într'un sens spiritualist, tot astfel și starea de armonie pe care o provoacă muzica. Psihologul are însă dreptul să corecteze această iluzie, evidențiind răsunetele organice pe care le culegem în sentimentele de armonie, de bună stare, de înălțare și ușurință pe care le trăim în contact cu muzica. Poate însă că importanța senzațiilor organice pentru starea estetică în genere n'a fost niciodată mai bine pusă în lumină ca de Karl Groos. Pentru Groos, senzațiile pe care le trăim în sensorii organice sunt absolut constitutive pentru starea estetică. Nu numai sentimentele pe care le încercăm la ascultarea muzicii, dar și acelea care se desvoltă în fața operelor plastice sau cu prilejul lecturii unei poezii se alimentează din acest izvor. « Dacă de pildă poetul, scrie Groos, nu se pricepe să producă, prin sunetul și înțelesul cuvintelor sale, anumite procese fiziologice în organismul ascultătorilor săi, care să pătrundă ca sentimente corporale în conștiința lor sau dacă ascultătorul însuși se refuză în această privință (fie din pricina insensibilității, fie din aceea a unei oboseli care poate să cuprindă chiar pe insul predispus estetic), atunci poezia poate fi înțeleasă sau judecată, dar emoția nu are loc »³. Câtă importanță au senzațiile organice, ne spune Groos, mai cu seamă cele viscerele, pentru constituirea emoțiilor în genere (și prin urmare și a emoției estetice în special) ne-o dovedește cazul expus de R. d'Allones (*Revue philosophique*, vol. 60, 1905), relativ la femeia Alexandrina X., care, în urma unei maladii, pierzând sensibilitatea organelor digestive, a pierdut în același timp nu numai orice senzație de foame sau sete, dar și facultatea de a încerca orice emoții mai înalte.

Punerea în valoare a factorului cenestezic în receptarea operei de artă a însemnat fără doar și poate un progres al cercetării. Cine nu ține seama de el nu poate nicidecum să-și explice ceea ce se înțelege prin acțiunea răscolitoare sau înviorătoare a artei. Astfel de expresii desemnează evenimente care se petrec în corpul nostru și pe care conștiința le resimte ca senzații cenestezice. Eroarea apare însă în momentul în care aceste elemente, cu rol hotărât în receptarea artistică, sunt interpretate ca niște elemente estetice. Căci această din urmă calificare trebuie s'o păstrăm numai în legătură cu evenimentele subiective care se dezvoltă în contact exclusiv cu opera de artă, pe când senzațiile cenestezice, după cum am arătat, pot apărea și în alte împrejurări. Factorul cenestezic în ansamblul receptării artistice alcătuiește deci o parte din latura lui extraestetică. Aspectul propriu zis estetic trebuie căutat în altă parte. El se dezvoltă numai în raport cu particularitățile structurale, obiective ale operei de artă. De aceea J. Volkelt are dreptate să observe că senzațiile cenestezice «aparțin mai de grabă răsunetului sentimental subiectiv al esteticului»⁴. Tot atât de potrivită este remarcă lui Th. Lipps că în starea estetică mă găsesc cufundat «în contemplarea obiectului frumos și tocmai de aceea *nu* în contemplarea evenimentelor din corpul meu»⁵. Iată tot atâtea amendări prețioase, mai ales dacă ținem seama de tabăra din care ne vin.

Același lucru se poate afirma despre rolul asociațiilor în receptarea artistică. Nu încapă îndoială că orice atingere cu opera de artă produce un curent asociativ de senzații, idei și sentimente. Fechner a evidențiat cu succes împrejurarea, stabilind «principiul asociației», valabil de altfel nu numai pentru artă, dar și pentru oricare alte obiecte pe care le resimțim frumoase. De ce ne place o portocală, se întreabă

Fechner, mai mult decât o bilă de lemn având aceeași formă și culoare ca și ea? «Acel care privește o portocală vede numai o pată rotundă și galbenă? Cu ochiul simțurilor poate că da; dar cu cel spiritual percepe un obiect cu miros plăcut, cu gust înviorător, crescut într'un pom frumos, într'o țară frumoasă, sub un cer cald; el vede, ca să zicem așa, toată Italia reprezentată în ea, țara către care ne-a împins totdeauna o nostalgie romantică. Din amintirea tuturor acestor fapte se compune culoarea spirituală a obiectului. Pe când acela care consideră o bilă galbenă de lemn nu poate vedea în dosul petei galbene decât lemn gol, lucrat de strungar și lăcuit de vopsitor»⁶. Impresiile asociative pe care le stârnește orice aspect al frumuseții și, în primul rând, opera de artă, pot lua două drumuri. Ele pot lua drumul unei perindări succesive prin cercul conștiinței, al acelei libere reverii care compune o bună parte din ceea ce se numește «contemplația» artistică. Cercetătorii au arătat mai de mult că astfel de asociații stau în afară de impresia estetică propriu zisă. Ele alcătuiesc, față de aceasta, ceva mai de grabă superficial și periferic. Unitatea impresiei estetice poate fi apoi compromisă de valul prea bogat al acestor libere asociații în marginea ei. Astfel de obiecții ridică J. Volkelt împotriva principiului asociației, încă din anul în care apărea cartea lui Fechner. După cum s'a văzut însă mai târziu, Volkelt greșea când valorifica asemenea obiecții tocmai împotriva lui Fechner, care preconizează un alt drum al asociației⁷. Acest al doilea drum al asociațiilor constă în cristalizarea lor în jurul impresiei directe, încât, după cum spune Fechner, cele dintâi «se asociază atât de imediat cu intuiția, se contopesc cu ea atât de complet încât par a constitui o parte esențială a intuiției». Astfel de asociații nu mai sunt nici superficiale nici periferice față de impresia estetică propriu zisă și nici sustrase unității ei.

Ele sunt, mai de grabă, considerate drept « coloare spirituală » a obiectelor, parte integrantă a impresiei nemijlocite pe care ele ne-o produc și dependentă direct de particularitățile de structură ale acestor obiecte. În această calitate s'ar cuveni deci să recunoaștem elementului asociativ rolul unui factor estetic în ansamblul receptării artistice. Fără îndoială că asociațiile din acest al doilea tip nu sunt absolut arbitrare și că ceea ce s'a numit « coloarea spirituală » nu este făcută din elemente asociative cu totul întâmplătoare. Obiectul estetic conține în sine o anumită virtualitate asociativă, care face să se polarizeze în jurul lui numai asociațiile care îi convin și care îl pot interpreta. Cine contemplă de pildă pânza lui Tizian, « Amor sacru și profan », este oarecum constrâns să asocieze reprezentări din domeniile civilizației antice și creștine și ale comparației lor. Și cu toate acestea trebuie să recunoaștem că aceste asociații obligatorii nu sunt determinate de obiectul respectiv întru cât el aparține sferei estetice. Pânza lui Tizian chiamă reprezentări din câmpul celor două culturi nu prin faptul acțiunii de plăsmuire estetică pe care ea o reprezintă, ci prin gândul eteronomic introdus în materia asupra căreia s'a aplicat amintita acțiune plăsmuitoare. Dacă putem spune astfel, pânza lui Tizian determină reprezentările asociative, despre care s'a vorbit, nu întru cât este o operă de artă, ci întru cât este o operă de cugetare. Intocmai ca senzațiile cenestezice, tot astfel și asociațiile, deși rolul lor în procesul receptării artistice este incontestabil, nu aparțin laturii lui estetice. Asociațiile aparțin laturii extraestetice a acestui proces. Ele alcătuiesc în răsunsetul subiectiv factorul corelativ cu elementul eteronomic al operei de artă. Prin mijlocirea lor, individul poate răspunde artei cu ansamblul intereselor morale, sociale, filosofice sau religioase ale ființei sale. Cine nu este în stare să răspundă cu acest

ecou artei, nu o poate absorbi în toată multiplicitatea intențiilor ei. Dar cine s'ar mulțumi numai cu acest ecou, n'ar nimeri ceea ce este specific estetic în receptarea artei.

În sfârșit, latura extraestetice a receptării artistice se completează printr'o mulțime de sentimente, despre a căror natură rămâne să ne dăm seama. Distincția pe care trebuie s'o facem în această privință este cu atât mai importantă, cu cât pentru majoritatea opiniilor, răsunsetul subiectiv al artei este dominat de nota sentimentală. Pentru insul cu o educație incompletă, a recepta subiectiv o operă de artă înseamnă în primul rând a trăi sentimental mai intens. Iar sentimentele la care individul amintit se gândește sunt deopotrivă cu acele trăite în împrejurările practice ale vieții, în victoriile sau înfrângerile ei, în clipele de speranță, de teamă sau de desnădejde. Fără îndoială că astfel de sentimente își au rolul lor în procesul de asimilare a artei. Iar aceste sentimente sunt, după excelenta clasificare a lui Volkelt, de trei feluri: sentimente pe care le atribuim aspectelor înfățișate de artă, sentimente cu care reacționăm față de acestea și sentimente care colorează starea generală a eului nostru, ca o urmare a participării noastre la aspectul evocat din viață sau natură⁸. Așa, de pildă, cine asistă la reprezentația « Regelui Lear » de Shakespeare, trăiește în același timp desnădejdea bătrânului rege și ambiția fiicelor lui, Goneril și Regan, apoi compătimire adâncă pentru Lear și indignare față de fiicele ingrate, în fine un sentiment general de răscolire și înălțare ca un răsunset învăluitoare al destinului măreț în tragismul lui, care ni s'a desfășurat în fața ochilor. Să numim aceste trei feluri de sentimente: *obiective, reactive și dispoziționale*. Firește, după natura operei de artă, ele pot fi inegal distribuite de-a-lungul procesului de receptare și, în anumite împrejurări, unele din ele pot fi limitate în mare măsură. Astfel, în fața « Călătoriei spre

Cythera » a lui Watteau, contemplatorul poate trăi sentimentul obiectiv al grației și veseliei întipărite pe figura și în atitudinile personajelor reprezentate, apoi sentimentele reactive de simpatie, poate colorată sexual, pe care aceste personaje ni le inspiră și, în fine, sentimentul dispozițional de ușurință și proștețime care răsună câțva timp în noi și după ce am încetat a privi tabloul. Partizanii teoriei simpatiei estetice (Einfühlung) pretind că trăim sentimente obiective, atribuindu-le chiar aspectelor care, după firea lor, nu pot ele însele să le încerce, de pildă sentimentele de forță și cutezanță pe care le proiectăm în muntele înălțat către înălțimile ametoare ale văzduhului. Și ceea ce se petrece în noi în fața naturii revine și cu ocazia redării ei artistice. Fără a analiza mai de aproape aci teoria simpatiei estetice, putem totuși observa că există unele varietăți ale artei în procesul receptării cărora, deși sentimentele obiective pot ocupa un anumit loc, ele sunt totuși copleșite de sentimente aparținând unui alt tip, de pildă tipului dispozițional. Astfel, privitorul care se oprește în fața Catedralei Sft. Petru din Roma poate încerca sentimentul obiectiv al forței care pare a însufleți întreaga clădire, deși din experiență proprie pot spune că sentimentul dispozițional al festivului și grandiosului mi s'a părut în această împrejurare mult mai puternic. Ne întrebăm însă ce sentiment obiectiv proiectăm într-o compoziție muzicală de tip abstract, cum ar fi o fugă de Bach sau într'un ornament geometric? Niciunul sau aproape niciunul. Sentimentele dispoziționale sunt însă prezente și în aceste ocazii. Sunt apoi, în arta modernă, curente care tind a menține în procesul receptării artistice numai aceste din urmă sentimente. Cubismul, de pildă, este animat de intenția de a elimina orice sentimente obiective și reactive și de a reține numai pe cele dispoziționale. Oricum ar fi, sentimentele pe care le-am

analizat aci, aparțin aspectului extraestetic al procesului de receptare, de vreme ce ele pot fi trăite de subiect nu numai în legătură cu arta. Sentimente obiective și reactive încercăm în toate ocaziile vieții sociale. În nenumărate împrejurări cetim în figura, atitudinile și acțiunile semenilor noștri sentimentele care îi inspiră și le răspundem cu sentimentele noastre de reacție. Cât despre sentimentele dispoziționale ele alcătuiesc conținutul farmecului pe care îl degustăm în mijlocul naturii. Dacă deci opera de artă ne inspiră toate aceste sentimente, ea nu o face prin ceea ce este estetic în ele, ci prin ceea ce ele cuprind ca elemente extraestetice și preestetice. Înainte de a o supune prelucrării estetice, materia operelor posedă virtutea de a inspira toate sentimentele despre care s'a vorbit. Nu numai peisajele lui Rubens, dar și natura flamandă este capabilă de a ne pune în vibrație sentimentală. Peste aceasta din urmă, peisajele lui Rubens, considerate ca operă de artă, trezesc însă un strat nou de sentimente, acestea din urmă și numai acestea de calitate estetică. Paginile următoare ne vor arăta care sunt afectele propriu zise care intră în țesătura receptării estetice.

Să adăugăm că distincția dintre elementele extraestetice și cele estetice nu implică nicio subevaluție față de cele dintâi, atâta timp cât ambele categorii sunt reprezentate. Evident, dacă contemplatorul nu răspunde artei decât cu laturile extraestetice ale procesului receptor, spunem că atitudinea sa este inadecuată și ca atare inferioară. Tot atât de inadecuată, considerând natura complexă, în același timp eteronomă și autonom estetică, a operei de artă, ar fi și atitudinea contemplatorului care ar inhiba reacțiile sale extraestetice. Pentru un astfel de contemplator, cum din când în când se ivește, se pierde de sigur ceva din adâncimea și bogăția ecoului cu care se cuvine a răspunde artei.

b) ELEMENTE ESTETICE

Dacă elementele receptării artistice, analizate până acum, au comună însușirea de a putea fi produse și de alte obiecte decât arta și în alte situații decât aceea a contemplației, îndreptățind ca atare calificarea lor ca extraestetice, elementele propriu zis estetice, de care urmează să ne ocupăm acum, sunt determinate de ceea ce este autonom estetic în opera de artă, adică de însușirea lor de a fi plăsmuri expresive și originale. Elementele extraestetice mai au însă o trăsătură care le leagă laolaltă. Toate sunt, deopotrivă, evenimente nu numai în legătură cu eul, ceea ce se poate afirma despre orice stare de conștiință, dar și evenimente care, prin tot conținutul lor, se limitează în interiorul eului. Atenția individului care, în fața artei, încearcă numai senzații organice, asociații și sentimente (mai cu seamă sentimente reactive și dispoziționale), este concentrată asupra propriului eu, nu asupra obiectului exterior. Efectul răscolitor sau înviorător al artei, asociațiile pe care le țesem în jurul ei, sentimentele pe care le trăim în legătură cu ea ne fixează înlăuntrul subiectivității noastre, închizându-ne în aceeași măsură drumul către aspectul exterior. Am recunoscut însă printre particularitățile atitudinii estetice tocmai tendința de a te dăruii lumii obiective, înfățișării externe. Din această pricină, individul care receptează arta numai prin elementele extraestetice ale procesului receptor se găsește într-o atitudine inadecuată. Un estetician ca M. Geiger socotește chiar că în fața artei singura atitudine potrivită este aceea a concentrării externe, concentrarea internă rămânând atitudinea unui diletantism sentimental, care n'are nimic comun cu arta. «Nu este nicio îndoială, scrie Geiger, că numai concentrarea externă este atitudinea

specific estetică. Numai în ea opera de artă este cuprinsă în valorile și particularitățile structurii ei. Dimpotrivă, pentru concentrarea internă opera de artă este indiferentă în forma ei specifică, singura ei funcțiune fiind de a provoca plăcerea și de a produce sentimente de tot felul, precum entusiasm, înălțare, beție, duioșie, etc.»¹. Păreră lui Geiger, interesantă și valabilă într-o cât reușește să caracterizeze și să condamne diletantismul, nu rămâne însă mai puțin parțială. Căci, după cum se poate deduce din cele înfățișate mai sus, o receptare completă a artei cuprinzând și elemente extraestetice și estetice, interesează deopotrivă atât concentrarea internă cât și cea externă. Dar chiar în atitudinea estetică cea mai pură, cea mai nealterată, cea mai puțin amestecată cu elemente extraestetice, putem oare spune că concentrarea internă nu joacă niciun rol? Fără îndoială, că în atitudinea estetică ne dăruim lumii obiectelor, aspectului exterior, dar odată cu aceasta apar și unele sentimente, pe care nu le putem resimți decât ca pe niște evenimente ale subiectivității. Pentru a ilustra toate acestea, să luăm un exemplu. În timpul lecturii unui roman, atitudinea estetică selectează între altele, felul în care diversele episoade se înlănțuiesc către un final care nu poate fi lămurit întrevăzut. Structura progresivă a romanului determină atitudinea estetică să rețină acest aspect. Dar pe măsură ce urmărim această particularitate obiectivă a operei, înregistrăm, sub forma unui eveniment pur interior, sentimentul interesului. Trebuie oare să eliminăm interesul din sfera elementelor estetice ale receptării operei? De sigur că nu, de vreme ce acest sentiment este strict dependent de particularitățile obiective ale operei de artă. Teoria lui Geiger ni se pare astfel a avea neajunsul că nu lasă niciun loc sentimentului în procesul receptor. De sigur, atitudinea

estetică este în primul rând orientată către exterior, dar în această situație ea este însoțită de unele răsunete sentimentale, pe care analiza nu poate să și le ascundă.

Vom spune deci că sentimentele implicate de procesul de receptare estetică a operei fac parte din clasa afectelor *extragenetice*, pe care le vom opune afectelor *endogenetice*. Afecte endogenetice sunt acelea care își au pricina și rădăcina în interiorul omului. Urîtul, melancolia, o anumită bucurie fără motiv, starea de suflet care întovărășește sănătatea sau boala sunt deopotrivă afecte endogenetice. Extragenetice sunt însă toate afectele determinate de feluri de a fi ale lucrurilor străine de noi și în care ni se relevă particularitățile lor. Sentimentele estetice fac parte din ele. Din această cauză ele nu pot fi niciodată descrise în afară de valorile obiective care le produc. Dar tot din această pricină latura estetică a procesului de receptare artistică nu se rezolvă niciodată în stări de sentiment pure, ci sunt totdeauna amestecate cu stări și acte intelectuale, menite să ne informeze asupra particularităților obiective ale operei. Se înțelege că dacă este așa, receptarea estetică va lua forme de o diferențiere minuțioasă, deopotrivă cu aceea afectivă a operelor. Deosebiriile dintre receptarea unui concert de Schumann și a unuia de Stravinsky vor fi deci cu mult mai mari decât asemănările lor. Din această cauză nu se va putea construi niciodată o teorie a receptării care să istovească tot conținutul trăirilor pe care le încercăm în cazul unei opere individuale. Căci singurul lucru pe care îl poate face o teorie a receptării estetice este să stabilească laturile lui generale și formale. Acestea sunt corelative cu ceea ce am recunoscut drept momentele constitutive ale artei și, în primul rând, cu clarificarea și ordonarea, momentul izolării aflându-și corelația subiectivă în ceea ce am recunoscut drept atitudinea estetică.

Corelațiile acestea sunt de altfel atât de strânse, încât suntem foarte conștienți că n'am putut descrie, în primul volum, momentele constitutive ale artei, fără a întrebuința termeni subiectivi, după cum nu vom putea înfățișa acum procesul subiectiv al receptării, fără să nu pornim dela suporturile lui obiective.

Am arătat, când am vorbit despre clarificare, că în imaginile artei, înfățișările lucrurilor dobândesc o expresie mai nouă și mai intensă. Aspecte pe lângă care treceam mai înainte cu indiferență, pentru că nu le întrezăream decât prin vălul concepțiilor inteligenței, capătă în reprezentările artei un chip virginal. Vedem de obicei în lucruri ceea ce știm mai dinainte despre ele. Arta izbutește să îndepărteze acest strat izolator de reprezentări convenționale, de idei preconcepute, restaurând, pentru a spune astfel, viziunea, audiția sau intuiția internă în drepturile lor. Un contact mai apropiat de lucruri și de mișcările intime ale sufletului omenesc este rezultatul acestui proces. Receptarea artei este în primul rând răsunetul subiectiv al acestei însușiri estetice a artei. Elementul pur al senzației ocupă un loc precumpănitor în întregul ei. Psihologia neagă însă posibilitatea senzațiilor simple într-o conștiință care a dobândit o experiență oarecare. Știrile elementare care pătrund în conștiință, ni se spune, se asimilează de obicei cu reprezentări mai vechi, în așa fel încât rareori putem distinge în spectacolul lumii, ee aflăm mai apoi cu ce știam de mai înainte. Poate numai copiii, în primele luni ale vieții, adică mai înainte de a fi fixat amintiri durabile, încearcă senzații simple. Dar la această excepție mai putem adăuga una. Nu numai copilul, dar și contemplatorul artei, încearcă senzații elementare sau asociații de senzații elementare. O culoare sau un sunet nu sunt pentru el un *semn*, simbolul unei realități conceptuale, așa cum este

pentru psihologia comună a omului care intuește în discul colorat care se ivește pe cer, luna, și în sunetul care sfâșie tăcerea nopții, cântecul cocoșului. În receptarea estetică, contemplatorul izbutește să reducă în mare măsură aceste aporturi ale inteligenței, trăind culoarea și sunetul ca atare. Evident, uneori senzații elementare directe se asociază cu senzații reproduse, ca de pildă atunci când în fața unui portret spun că simt catifelarea pielii sau în fața unei naturi moarte, înregistrez frăgezimea legumelor sau umiditatea solzilor de pește. Senzațiile vizuale directe se unesc, în astfel de împrejurări, cu senzații tactile sau termice fără ca prin aceasta planul pur sensorial să fie părăsit. În felul acesta, lumea este restituită într'un plan mai simplu și mai naiv de viață, într'un plan « paradisiac », după cum s'a afirmat uneori într'o filosofie religioasă a artei². Trebuie să adăugăm că aceste acte elementare de cunoaștere se întovărășesc în receptarea artei cu un sentiment specific de *wimire*. În fața artei, trăim nu numai lumea ca senzație, dar și revelația lumii ca senzație. A descoperi sub aspectele uzate ale realului, din pricina frecvenței cu care le-am perceput, și înnegurate, din pricina vălului de noțiuni prestabilite cu care îl considerăm în deobște, o lume tânără de înfățișări care se impun puternic simțurilor noastre, produce acel sentiment de bruscă întâlnire cu noutatea, în care recunoaștem unul din factorii cei mai importanți ai receptării estetice a artei. În aceasta stă experiența de atâtea ori făcută de oricare din noi, când privind în reprezentarea lor picturală, strada pe care trecem în fiecare zi, sau omul cu care ne-am întâlnit de o mie de ori, spunem totuși că ni se pare a-i fi văzut abia acum pentru prima dată. Adevărul este că prinzându-i în raza atenției noastre, altădată îi *recunoașteam*, dar abia acum îi *vedem* sau *auzim* cu adevărat.

Dar valorile sensibile ale artei, trăite ca obiectul unei revelații, sunt puse în legătură cu personalitatea umană care se manifestă prin ele și în felul acesta apare un nou afect estetic. Prin artă întrezărim personalitatea artistului, energia sufletească fecundă care transformă chipul realității, înprimându-i valori noi și dându-i mai multă forță expresivă. Când se produce această corelație a artei cu creatorul ei, receptarea estetică ia forma specială a trăirii *stilului* sau *originalității*. Intuiția originalității artistului atrage după ea un cortegiu întreg de afecte secundare. Originalitatea artistului îndrumază și fructifică propriul nostru chip de răsfrângere a lumii. Puterea artei este din acest punct de vedere eminamente sugestivă. Sub influența artei ne simțim noi înșine mai productivi. Dincolo de sfera mărginită a operei de artă, lumea întreagă ne apare în lumina ei, îmbogățită cu valorile pe care ea le-a pus în evidență, tot astfel după cum un incendiu luminează nu numai locul în care se consumă, dar și întreaga zare care-l înconjoară. Cine și-a vrăjit privirile în spectacolul artei, le poartă apoi asupra lumii, descoperindu-i un farmec nou. Această stare de lucruri este resimțită de noi cu fericirea unui surplus de activitate și bogăție launtrică. Reprezentarea centrului uman original care a exercitat această înrăurire binefăcătoare asupra noastră se întovărășește apoi cu devotament pentru el. Arta ne face să-l iubim pe artist. Nu este totdeauna sigur dacă în receptarea estetică, admirația noastră, sentimentul aprobării entusiaste se adresează operei de artă sau creatorului ei. Aceste două intenții ale admirației alternează mai tot timpul. În tot cazul, dacă admirația pentru artist lipsește din procesul receptării, nu putem spune că el este complet. Tot astfel, la acei oameni cu o cultură estetică nedeșăvârșită, pe care lipsa posibilității de comparație din-

tre feluritele opere ale aceluiași artist îi împiedică de a resimți unitatea stilului lor, receptarea artei ia forme elementare și primitive. De asemeni, cine vede pentru întâia oară o sculptură aztecă sau o acuarelă japoneză, neputând înregistra ce este original în aceste manifestări de artă, adică ce le revine din felul propriu de a vedea lumea al agentului lor artistic, nu trăiește valoarea *stilului*, ca ceva topit în impresia artistică generală și ca atare nu atinge plenitudinea receptării estetice. Analiza trebuie să recunoască și aceste aspecte printre componentele răsunerii subiectiv pe care arta le trezește în sufletul nostru.

Dar opera de artă nu este numai clarificare a lumii și mediu prin care transpare sufletului artistului, ea este și produsul unei ordonări, o întrecere a haosului și arbitrarului în care lumea se prezintă de obicei intuiției comune. Refugiul din viață în artă marchează pășirea într-o lume nouă a ordinei, a necesității, a logosului immanent. Toate elementele artei se prezintă într'un raport de dependență și condiționare reciprocă în interiorul unei unități. Valorile de relație ale artei sunt percepute de contemplator în forma unor acte de judecată, deocamdată rapide și confuze, și dau naștere unor afecte noi. De obicei, valorile de relație care compun întregul operei sunt înregistrate de noi în chip succesiv și anume din două perspective deosebite: *a)* din perspectiva desfășurării operei către finalul ei (în muzică, poezie, teatru) sau către încheierea icoanei unitare (în arhitectură, sculptură, pictură); *b)* din perspectiva răsturnată a operei încheiate către etapele succesive care au pregătit efectul final. După cum adoptăm una sau alta din aceste două perspective, valorile de relație devin izvorul unor afecte estetice deosebite. Cine urmărește cum evoluează o dramă către sfârșitul ei, pe care îl presimte, dar nu-l întrevede lămurit,

resimte un afect de tipul *plăcerilor anticipate* (noțiune creată de Freud, cf. III, 6, c). Căci există nu numai plăceri ale posesiunii și saturației, dar și plăceri ale aspirației și dorinței. Toate obiectele menite să satisfacă sensualitatea noastră sunt încântătoare, mai întâi pentru că sunt râvnite. Opera de artă considerată în desfășurarea sau în încheierea ei treptată provoacă un astfel de afect: satisfacția unei așteptări mereu reînnoite, afectul *interesului*. Când, în fine, actul de înregistrare a operei de artă a ajuns la ținta lui, atenția poate lua o atitudine retrospectivă, estimând oportunitatea feluritelor detalii ale operei, felul în care ele s'au înlănțuit și coordonat pentru a produce efectul final. Receptarea estetică se îmbogățește în cazul acesta cu afectul special al *motivației*. Interesul și motivația sunt termeni care par a fi culeși din cercul experiențelor literare și cu toate acestea ei denumesc afecte care, în esența lor, rămân identice chiar când sunt trăite în legătură cu alte arte, cum de pildă ar fi muzica sau chiar în legătură cu așa numitele arte spațiale. Există astfel un interes și o motivație muzicală. Feluritele părți ale unei sonate sau simfonii se înlănțuiesc după anumite raporturi logice specifice, care ne fac să le înregistrăm cu interes, atâta timp cât se succed și să le estimăm sentimental ca motivate, după ce înșiruirea lor s'a terminat. Chiar sentimentul care întovărășește percepția unui acord just este o varietate a sentimentului motivației, după cum o disonanță provoacă sentimentul neplăcut al înfrângerii motivației. Dacă totuși muzica, mai cu seamă cea modernă, folosește uneori disonanța, nimeni nu se gândește să renunțe la motivație, ci numai s'o amâne, impresia motivatoare a unității urmând să fie câștigată mai târziu și cu atât mai multă putere, cu cât a trebuit să înfrângă elemente mai rebele. Toate elementele care, în artă, sunt

adaptate reciproc și constituie o unitate favorizează sentimentul motivației, după cum lipsa unității și a coadaptării provoacă sentimentele contrarii. În artele spațiale, interesul, ca sentimentul adaptării succesive a părților în întreg, există de asemeni. Dar cum unitatea, efectul final de ansamblu, se închiagă cu rapiditate, sentimentul interesului este absorbit și fuzionează cu acel al motivației. Potrivirea colorilor, alternanța și simetria, echilibrul maselor și al volumelor, unitatea compoziției provoacă deopotrivă sentimentul motivației. Componenta aceasta este prezentă deci și în receptarea estetică a artelor spațiale.

Iată atâtea sentimente și stări intelectuale care intră în receptarea estetică a artei, cu neputință a fi reduse la o formulă unică. Multă vreme totuși lucrul a fost socotit posibil și din această năzuință au rezultat teoriile care înfățișau receptarea estetică fie ca percepția unui conținut omenesc important, fie ca înregistrare a raporturilor formale, fie ca trăire sentimentală mai intensă, fie ca însuflețire simpatetică a unui aspect exterior, deși fiecare din aceste formule reprezintă numai o parte a adevărului complex al lucrurilor și uneori confundă ce este estetic cu ceea ce este extraestetic în totalitatea procesului de receptare. Convinși de parțialitatea oricărui procedeu unificator și simplificator ne-am decis pentru procedeul însumator care a prezidat analiza de mai sus.

O întrebare rămâne într'acestea liberă. Sentimentele estetice n'au nicio trăsătură comună, mai cu seamă dacă le comparăm cu acelea despre care a fost vorba mai înainte și pe care le-am grupat în sfera extraestetică? Uimirea care însoțește revelarea valorilor sensibile, sentimentul originalității, interesul și motivația nu coincid oare în niciun punct? Sentimentele obiective în măsura în care le încercăm și noi (desnădejdea lui Lear este prin răsunet sim-

patetic și a noastră), apoi sentimentele reactive și dispoziționale sunt deopotrivă sentimente serioase. Jubilarea pe care o încercăm ascultând Simfonia IX-a a lui Beethoven sau felul sguduitor în care lucrează un roman de Dostoevski sunt sentimente întru nimic deosebite, din punct de vedere calitativ, de acelea pe care le putem încerca în împrejurările cele mai grave ale vieții³. Simțim lămurit că ele se desvoltă din punctul cel mai adânc al subiectivității noastre. Dacă n'ar fi așa, nu s'ar putea înțelege în ce chip poate arta influența caracterul unui individ. Artă este însă quintesență de experiență și, în această calitate, intră ca un factor hotărâtor în experiența celor care iau contact cu ea. Însemnătatea sentimentelor extraestetice desvoltate în frecventarea artei, acțiunea lor în adâncime este un fapt care nu se poate tăgădui. Dacă n'am recunoaște-o, ar trebui să socotim inexplicabil rolul pe care arta l-a deținut totdeauna în cultura omenească. Dacă însă sentimentele extraestetice aderă la partea cea mai adâncă a subiectivității noastre, sentimentele propriu zis estetice se mișcă în regiunea mai superficială a eului. Pentru a ilustra posibilitatea unor astfel de sentimente, M. Geiger a propus odată comparația durerii adevărate pe care o încercăm cu prilejul morții unei ființe iubite cu tristețea atitudinală pe care ne-o inspiră participarea întâmplătoare la înmormântarea cuiva care n'a însemnat nimic pentru noi. În primul caz, sentimentul urcă din adâncimile eului, în cel de-al doilea brăzdează numai suprafața lui. Toate sentimentele estetice, pe care cercetarea le-a pus în lumină, fac parte din această ultimă categorie. Iată, de pildă, interesul cu care urmărim desfășurarea unui roman. Intensitatea acestui afect poate fi deosebit de mare, ca atunci când spunem că «nu putem lăsa cartea din mână» și totuși simțim limpede că el nu anga-

jează ființa noastră mai profund, nu ne sguđue și nu ne modifică. Nici sentimentul motivației, al revelației sau al originalității artistului nu simțim că ar putea dobândi o însemnătate practică pentru noi, deși tăria lor poate fi destul de mare. Originalitatea artistului poate modifica pentru un timp pe a noastră, impunându-ne o atitudine oarecare, pe care împrejurările așa zicând serioase ale vieții o risipesc în scurtă vreme. Oricât de puternice ar fi sugestiile estetice ale artei, rădăcina lor nu se afundă prea adânc. Deosebirea dintre sentimentele adânci și cele superficiale nu privește deci intensitatea lor ci numai planul interior în care se situează. Din această pricină, nu vom spune totuși, așa cum lucrul s'a întâmplat de câteva ori în istoria doctrinelor de estetică, de pildă în teoria lui E. von Hartmann, că sentimentele estetice sunt *iluzorii*. Trebuie să ne opunem acestui mod de a vedea, mai întâi din pricina conceptului nostru despre artă ca o existență *ideală*, dar nu și *ireală* (cf. III, 3, d.). Dar noțiunea sentimentelor iluzorii mi se pare de-a-dreptul absurdă. Căci un sentiment, în momentul în care ocupă actualitatea conștiinței, nu poate fi decât adevărat și nu iluzoriu. Pentru a declara iluzoriu un sentiment, adică trezit de o simplă iluzie, trebuie să-l judec și nu să-l resimt. În clipa aceasta însă sentimentul ar înceta să existe. Sentimentele estetice sunt așa dar superficiale, dar nu iluzorii, ci foarte adevărate și reale.

C) IZVOARELE PLĂCERII ÎN ARTĂ

Am analizat până acum diferitele grupe de fapte sufletești care compun procesul de receptare subiectivă a artei, fără a arăta mai de aproape care este tonalitatea afectivă care îl însoțește. Această tonalitate pare evidentă esteti-

cienilor psihologi cari denumesc răsunetul subiectiv al artei cu expresia de «plăcere estetică». Această expresie ascunde însă o simplificare prea superficială. Nu este de loc adevărat că procesul receptării artistice cuprinde numai elemente de plăcere, că este colorat în chip exclusiv plăcut. Încă dela sfârșitul Antichității, Sft. Augustin a atras atenția contemporanilor săi asupra paradoxului sentimental al tragediei, care ne face să ne bucurăm de suferințele eroilor. Cum însă aceste suferințe trezesc unele răsunete simpatetice și în sufletul nostru, este limpede că receptarea artistică a unei tragedii nu poate fi liberă de amestecul oricăror elemente neplăcute, deși rezolvarea înălțătoare a tragicului stârnește un ecou fericitor și plăcut. De altfel, nu numai în legătură cu tragedia, dar și cu multe alte creații artistice, partea de contribuție a elementelor dureroase în procesul receptării stă mai presus de orice îndoială. Dacă acum ne întrebăm care anume dintre factorii receptării pot fi colorați dureros, răspunsul nu poate fi decât unul singur. Numai factorii extraestetici se pot însoți cu tonalități când plăcute când dureroase, în timp ce factorii propriu zis estetici se întovărășesc numai cu tonalități plăcute.

În adevăr, modificările cenestezice pe care le determină contemplația pot fi sau plăcute sau dureroase. Difuzarea organică a curentului emotiv echivalează în genere cu o potențare plăcută a vitalității, dar din când în când ea poate face să intervină reacții hotărât dureroase, sguđuitoare sau deprimante, ca în fața atâtor opere plastice, dramatice sau epice. Asociațiile pot introduce și ele o componentă dureroasă, mai ales atunci când tendința operei chiamă, pe cale asociativă, propriile noastre tendințe contrarii. Sunt numeroase cazurile în care o operă, privită din unicul punct de vedere estetic, determină aprobarea noastră și totuși

nu ne contrariază mai puțin, din pricina ideilor neadecuate la fondul ei, ivite pe calea asociației. Altădată, această adecuare a ideilor asociate este astenică, cum se întâmplă în cazul atâtor meditații elegiace trezite de unele opere ale poeziei, muzicii sau plastice. De obicei, aceste reprezentări asociative vin să sprijine sentimentele reactive sau dispoziționale pe care opera ni le inspiră. Iar dacă astfel de sentimente sunt colorate plăcut în fața « Primăverii » lui Botticelli sau la lectura idilelor lui Theocrit, nu tot astfel se întâmplă cu « La vieille Haulmière » a lui Rodin sau cu « La Charogne » a lui Baudelaire, în receptarea cărora distingem o tonalitate neplăcută. Uneori plăcerea și durerea se combină într'un dosaj delicat, a cărui formulă este greu de prins. « Farmecul dureros » al lui Eminescu³, amestecul de voluptate și meditație funebră în « Tristan » al lui Wagner sau în unele din cărțile lui Barrès, produc astfel de răsunete ambigue. Nu totul este deci colorat plăcut în receptarea subiectivă a artei; durerea se amestecă adeseori printre acordurile ei. Ba chiar, numai prezența unui subton dureros conferă unei opere de artă viața ei subiectivă cea mai adâncă și cea mai umană. O operă rezolvată numai în elemente plăcute nu coboară mai adânc în sufletul nostru. Ea rămâne mai apoi inferioară contrastelor existenței și vecinicii ei surâs de plăcere ne apare ca o sfidare adresată tragicului immanent al soartei omenești. Operele care se pricep a trezi și reacții dureroase ne apar dimpotrivă mai umane; mai bogate și mai complete, mai răscolitoare. Durerea ne cucerește mai larg; ghiara ei se înfige mai adânc. Chiar bucuria, când ne copleșește, întâlnește la capătul difuzării ei durerea. Unele din simfoniile lui Beethoven sau din poemele lui Nietzsche desfășură în receptarea lor această largă curbă unificatoare între polii opuși ai sensibilității noastre.

Dacă, așa dar, factorii extraestetici ai receptării se însoțesc fie cu tonalități afective plăcute, fie cu tonalități dureroase, factorii estetici sunt colorați exclusiv plăcut. Poate că aci stă chiar cheia problemei, întrevăzută printre cei dintâi de Augustin. Căci dacă este adevărat că, în fața anumitor opere de artă, contemplatorul resimte cu plăcere o materie dureroasă în sine, lămurirea paradoxului stă în faptul că această materie extraesthetică este încadrată și susținută de factori propriu zis estetici, al căror răsunset subiectiv este totdeauna plăcut⁴. Plăcut este sentimentul de noutate și uimire cu care întâmpinăm datele sensibile clarificate, adică izolate de conținutul lor intelectual. A privi o lume mai tânără, mai fragedă, mai virgină este pentru suflet un efect fericitor, deopotrivă cu toate împrejurările care ne îngăduie să trăim o viață mai liberă, mai descătușată din strânsorile intelectului, încredințată activității mai vii a simțurilor. Receptarea artistică este, într'o mare parte a ei, viață senzuală și cum, de obicei, sensualitatea noastră este obliterate prin însuși faptul că interesul ni se îndreaptă către valoarea practică a lucrurilor și nu către strictul lor aspect sensibil, sentimentul care se dezvoltă odată cu deplasarea interesului către acesta din urmă ne poate fi decât eliberator și plăcut în aceeași măsură. Plăcută este și intuiția originalității artistului, așa cum ea se străvede prin mediul operei, cu tot cortegiul ei de afecte însoțitoare. A trăi originalitatea artistului înseamnă a participa la o viață mai spontană și mai bogată, din care se contagiază propria noastră individualitate. Ne simțim mai bogați și mai productivi când privim lumea cu ochii artistului. Ceea ce viața comună, limitată în deprinderi spirituale care ascund aspectele pururi noi ale lumii, nu ne dăruiește niciodată, câștigăm acum în contemplarea artei. Valori noi se adaugă sufletului nostru și sentimentul de

plinătate care rezultă nu poate fi decât fericitor. În fine, plăcute sunt și sentimentele interesului și al motivației. Am caracterizat mai sus interesul ca un sentiment din clasa plăcerilor anticipative. Dar pe măsură ce interesul se dezvoltă și turburele lui reprezentări anticipatoare primesc o limpede confirmare succesivă, apare o plăcere deopotrivă cu toate așteptările împlinite, cu toate gesturile izbutite. Când apoi gestul izbutit s'a produs, spiritul poate lua o atitudine retrospectivă bucurându-se nu numai de succesul gestului, dar și de dibăcia care a pregătit acest succes. Plăcerea motivației face parte din grupul acestor ultime satisfacții. A percepe motivația unei opere înseamnă a te bucura de unitatea ei, de victoria ordinii, de depășirea haosului și arbitrarului.

* * *

Am enumerat felurile elemente care intră în procesul receptării artistice. Unele din ele sunt prezente chiar în prima impresie pe care o trăim în fața unei opere. Celelalte apar succesiv și cer un timp oarecare pentru a se putea produce. Există însă în decursul procesului de receptare și momente de integrare, în durata limitată a căroră fuzionează într'o unitate indistinctă cât mai mulți din factorii amintiți până acum. Aceste momente de plenitudine în care opera pare a ne vorbi prin suma valorilor ei și care nu pot fi decât intermitente și fugitive, sunt singurele care, din punctul de vedere psihologic, pot fi identificate cu vechea *contemplație* revelatoare și fulgurantă a esteticei metafizice de altădată.

5. APRECIEREA OPEREI DE ARTĂ

Receptarea operei de artă conține în sine numeroase elemente de apreciere. Alături de stări și acte sufletești de tot felul, senzații, sentimente și judecăți, analiza trebuie să recunoască în interiorul procesului receptor și unele intuiții sau judecăți apreciative. Este greu de spus unde sfârșesc unele și încep celelalte. În mod general, după cum am arătat mai sus, actele valorificatoare apar ceva mai târziu în desfășurarea procesului. Totuși nu este exclus ca și după primele intuiții sau judecăți apreciative să se ivească stări și acte de un alt caracter. Relația dintre toate aceste elemente rămâne astfel destul de indistinctă. Dacă însă izolăm factorii de apreciere și urmează să-i analizăm separat de ceea ce am înfățișat până acum drept elemente ale procesului receptor, lucrul se explică prin multiplicitatea problemelor pe care acești factori îi propun. Ne vom ocupa pe rând de intuițiile apreciative, adică de *gust* și apoi de judecățile de apreciere, pe care spectacolul artei le prilejuește spiritului nostru.

a) G U S T U L

Noțiunea de *gust*, în accepțiunea ei estetică, are după « Vocabularul filosofic » al lui A. Lalande, două semnificații. Ea înseamnă mai întâi « caracterul general al aprecierilor

de artă la un individ», adică «temperamentul estetic». Pe de altă parte, chiar când nu este urmată de atributul «bun», desemnează «facultatea de a judeca intuitiv și sigur valorile estetice, în special în ceea ce ele cuprind ca însușiri de corectitudine și delicatete». În primul înțeles, gustul denumește o facultate eminentă relativă și schimbătoare, ca de pildă atunci când vorbesc despre gustul antic și modern, despre gustul italianesc sau francez, despre gustul popular sau aristocratic sau despre gustul copiilor și al adulților. În al doilea înțeles însă, gustul denumește o facultate neschimbătoare, orientată după criterii fixe, care ne permit a distinge în chip absolut între «bunul» și «prostul» gust. Dacă, așa dar, Im. Kant a putut construi o antinomie a gustului estetic, după care «fiecare are propriul său gust... despre care nu se poate discuta», dar în același timp «gustul admite lupta... cu speranța de a obține un consens», împerecherea se explică prin faptul că în fiecare din cele două propoziții ale antinomiei noțiunea de gust a fost luată în câte un alt înțeles¹. Gustul «despre care nu se poate discuta» este «temperamentul estetic» al individului, care determină afinitatea lui numai pentru un anumit fel de valori artistice. Dimpotrivă, gustul care admite lupta și implică, odată cu aceasta, posibilitatea consensului, este facultatea valorificării estetice, condusă de criterii permanente și sigure, chiar când ele rămân învăluite.

Noțiunea gustului, în aplicarea ei la unele realități morale și în special la cele artistice, folosește cuvântul într'un înțeles metaforic. Dar cum orice metaforă este o comparație implicită, cine vorbește despre gustul artistic vrea să spună că facultatea pe care el o denumește, stăpânește aceleași însușiri în funcțiunea și aplicațiile lui ca și simțul fizic al gustului, acela care percepe savorile: dulcele și amarul, săratul și acru. O problemă dintre cele mai intere-

sante este aceea de a ști de ce tocmai simțul gustului a fost ales ca termenul concret al comparației care a condus la metafora gustului artistic. Rațiunea pe care o întrevăde Voltaire, în considerațiile consacrate gustului din al său «Dictionnaire philosophique» nu mi se par suficiente. Gustul, spune Voltaire, «este un discernământ prompt, deopotrivă cu acela al limbii și cerului gurii și care, întocmai ca acesta din urmă, previne reflecțiunea». Dar aceeași promptitudine, anticipatoare a rezultatelor gândirii, manifestă evaluările tuturor simțurilor noastre. Nu numai gustul, dar și văzul și auzul evaluează datele lor cu spontaneitate intuitivă. Un sunet sau o culoare, un acord sau o combinație de colori sunt declarate de îndată frumoase sau urâte, armonioase sau distonante, mai înainte de orice examinare reflexivă a lor. Nici justificarea pe care o găsește Thomas Reid, renumitul filosof scoțian din veacul al XVIII-lea, nu mi se pare mai mulțumitoare. «Simțul extern al gustului, scrie Reid, prin care putem distinge și ne putem bucura de felurile spețe de alimente, a dat prilejul aplicării metaforice a numelui său la capacitatea de a percepe ceea ce, în diversele obiecte pe care le considerăm, este frumos sau urât și insuficient. Deopotrivă cu gustul cerului gurii, această forță a spiritului nostru resimte unele lucruri ca plăcute, pe altele ca respingătoare, față de multe se comportă indiferent sau șovăitor și stă, în mare măsură, sub influența deprinderii, a asociațiilor sau a modei»². Nu este însă niciunul din aceste puncte de apropiere care să nu existe și între facultatea noastră de apreciere intuitivă a artei și celelalte simțuri. Toate simțurile resimt obiectele care intră în sfera lor de înregistrare ca plăcute sau respingătoare și aceste evaluări stau totdeauna și sub influența deprinderilor, ale asociațiilor și modei. Cine găsește frumoase colorile drapelului național o face de

sigur și din pricina asociațiilor pe care ele le indică. Deprinderea sau lipsa de deprindere ne fac apoi să declarăm o mulțime de lucruri ca plăcute și convenabile sau ca izbitoare în mod neplăcut. Cât despre preferința cu care moda impune forme sau colori deosebite, nu este nevoie să insistăm.

De ce atunci tocmai gustul și nu un altul dintre simțurile noastre a ajuns să denumească facultatea de care ne ocupăm? Răspunsul mi se pare că trebuie găsit în acea dublă însușire a gustului care face din el unul din simțurile cele mai diferențiate, dar în același timp și unul din cele mai puțin raționalizate. Varietatea senzațiilor de gust este imensă, deși limbajul nu cunoaște decât patru calificative principale în ce le privește (dulce, amar, sărat și acru). S'a putut stabili apoi o clasificare rațională a colorilor, după locul pe care ele îl ocupă în spectrul solar și după gradul lor de saturație sau claritate. Există și un sistem rațional al sunețelor în gamă și posibilitatea de a le ordona în raport cu timbrul, înălțimea sau intensitatea lor. Astfel de încercări de raționalizare lipsesc însă în domeniul atât de bogat al gusturilor. Imprejurarea decurge atât din vechimea filogenetică a gustului, cât și din pierderea importanței lui în fazele mai noi și raționale ale evoluției umane. Cu mult mai înainte ca omul să se orienteze prin văz și auz, animalele s'au orientat prin simțurile inferioare, prin tact, miros și gust. Când apoi omul a impus primatul viziunii și auditivei, rolul simțurilor inferioare a trebuit să decadă și funcțiunea lor s'a disociat de noua dezvoltare a rațiunii. Așa se explică faptul că gustul cunoaște o mare varietate, corespunzătoare intensei sale funcționări în trecutul îndepărtat al spețelor și faptul corelativ că rațiunea n'a mai putut să-l adapteze la regimul său, corespunzător noilor condiții ale speței omenești. Am spus însă că gustul a urmat aceeași evoluție

ca și tactul și mirosul. De ce atunci tocmai gustul, și nu tactul sau mirosul, a ajuns să împrumute numele său valorificării artistice intuitive? Pentru motivul că gustul este un simț mai spontan decât tactul sau mirosul, care sunt simțuri investigatoare. Organele tactului și mirosului execută unele mișcări de adaptare pentru a-și favoriza senzațiile respective. Trebuie să căutăm, într-o anumită măsură, calitățile de duritate sau moliciune și pe acele olfactive, pentru a le înregistra. Metaforizarea simțului olfactiv a ajuns astfel să denumească funcțiuni active ale spiritului, ca de pildă, în limba franceză, aceea indicată prin expresia *flairer une escroquerie*, a mirosi o excocherie. Cine « miroase » o excocherie, nu o înregistrează ca pe o dată care i se impune cu energie, ci numai o presimte, lămurind-o, printr-o aplicație activă a spiritului, dintr'un complex de indicații. Datele gustative sunt într'acestea mult mai categorice. Simțul nostru nu trebuie să le caute și nu li se poate sustrage. Ele ne invadează și ni se impun. Spontaneitatea senzațiilor gustative este din această pricină superioară față de alte senzații inferioare. Varietatea senzațiilor gustative, iraționalitatea și spontaneitatea lor mi se par a fi cele trei motive pentru care gustul a ajuns să denumească facultatea valorificării intuitive în artă. Aceste însușiri caracterizează, în adevăr, și gustul artistic.

Scriitorii cari s'au ocupat cu gustul artistic au spus tot ce era necesar încă din veacul al XVII-lea și al XVIII-lea, când doctrina gustului s'a format ca o primă pâlpăire a iraționalismului modern, adică din momentul în care reflecțiunea filosofică a trebuit să recunoască « un alt izvor al cunoștinței decât rațiunea și anume a unuia care amintește de aproape noțiunea contemporană a intuiției »³. Treacănd peste contribuția iesaului spaniol Balthasar Gracian unul dintre cei dintâi cari a vorbit despre gust în sens

filosofic, dar cu o specială aplicație la realitățile morale, noțiunea revine în special la scriitorii italieni și francezi. Toate caracterele constitutive ale gustului au fost relevate de aceștia. Așa, de pildă, marea varietate a nuanțelor înregistrate de funcțiunea gustului a fost bine exprimată de un La Rochefoucauld, care scrie: «Există oameni cari au mai mult gust decât spirit; în gust este însă mai multă varietate și mai mult capriciu decât în spirit»⁴. Nuanțe care scapă inteligenței sunt astfel percepute abia de gust. Legile care conduc aplicațiile gustului rămân apoi necunoscute, un motiv pentru care mișcările lui par capricioase. Gustul, spunea Montesquieu, «este o aplicație promptă și delicată a unor reguli pe care nu le cunoaștem»⁵. Dar tot Montesquieu care, în celebrul său articol din Marea Enciclopedie, sintetizează întreaga doctrină contemporană a gustului, atenuează independența gustului de formele raționale ale inteligenței, când observă: «Astfel, tot ce am putea spune aci și oricare ar fi preceptele pe care le-am putea da pentru a forma gustul, toate acestea nu pot privi direct decât gustul dobândit, deși în mod indirect pot privi și gustul natural; căci gustul dobândit afectează, schimbă, mărește și diminuează gustul natural, după cum gustul natural afectează, schimbă, mărește și diminuează gustul dobândit». Această afinitate a gustului natural pentru reguli, posibilitatea lui de a se forma și instrui, provine din faptul că, oricare ar fi iraționalitatea funcțiunii lui, în adâncimea sa gustul este totuși condus de norme raționabile. Încă din 1715, filosoful elvețian Crousaz observă că «bunul gust ne face să estimăm prin sentiment, ceea ce rațiunea ar fi aprobat, dacă și-ar fi acordat timpul necesar pentru a judeca...»⁶. Gustul nu exclude deci judecata; gustul o implică. «În orice fenomen de gust, scrie Th. Reid, este conținută o judecată. Când cineva declară că un palat sau o poezie sunt frumoase,

el afirmă ceva pozitiv și orice afirmație sau negație exprimă o judecată»⁷. Gustul denumeste fără îndoială o impresie, dar această impresie nu este întâmplătoare și arbitrară. Ea este pătrunsă de valori raționale și raționabile, corespunzătoare structurii raționale a operei, răsfrântă în operațiile gustului. Raționalitatea implicită și învăluită în impresiile gustului fac posibile toate acele judecăți asupra artei, pe care analiza le semnalează în decursul procesului de receptare și despre care urmează să ne ocupăm acum. Să adăugăm însă mai înainte că dacă gustul apare ca o funcțiune strict individuală, rebelă oricărei încercări de sistematizare, dacă el apare ca un adevărat «temperament estetic», după cum am văzut că sună una din formulele lui, faptul provine din factorii extraestetici cari îi orientează direcția. În aprecierea operelor de artă, diferim nu atât prin felul strict în care o răsfrângem, cât prin asociațiile și sentimentele extraestetice pe care ele ni le inspiră.

b) JUDECĂȚILE ARTISTICE

Gustul înregistrează calitățile și neajunsurile unei opere, caracterele ei specifice și rangul lor în ierarhia valorilor. Dar toate aceste impresii delicate ajung să fie bine înțelese și intră în sigura noastră stăpânire intelectuală numai atunci când le transformăm în judecăți. Raționalitatea profundă a gustului permite această promovare a impresiilor în judecăți și face posibilă lucrarea de comentare a criticei literare și artistice. O întrebare interesantă este însă dacă receptarea artei are să câștige sau să piardă din această dezvoltare a impresiilor în judecăți. Intelectualizarea procesului de receptare constituie un avantaj sau un neajuns? Numeroase sunt persoanele și, printre ele, mulți esteticieni sau chiar critici de artă cari socotesc

că sentimentele pe care arta le inspiră, pierd o parte însemnată din intensitatea și autenticitatea lor prin mediațiunea actelor intelectuale de judecată. Sentimentul pare a fi o reacție spontană a conștiinței și orice intervenție intelectuală nu-l poate decât slăbi sau altera. Astfel de observații pornesc însă totdeauna dela o anumită concepție despre antagonismul dintre sentiment și inteligență, apărută în cadrul teoriei facultăților sufletești simple și autonome, dar pe care vederile mai noi despre unitatea vieții conștiente o fac imposibilă. Astăzi știm mai bine că asocierea sentimentului cu numeroși factori intelectuali, departe de a-l slăbi sau denatura, îi sporesc adâncimea și durata și îl umanizează. Psihologul francez Fr. Paulhan a numit odată «spiritualizare», procesul acesta de extindere a sentimentului prin interesarea unor factori numeroși ai vieții conștiente¹. Cine va putea spune că sentimentele spiritualizate sunt niște simple reflexe palide în comparație cu formele lor primitive și neintelectualizate? Iubirea, ca expresie elementară a instinctului, apare ca o reacțiune superficială și intermitentă, dacă o comparăm cu pasiunea romantică, forma ei spiritualizată, capabilă să stăpânească întreaga viață a unui ins, în adâncime și în întindere. Analogia ne îngăduie să vedem cât au de câștigat și sentimentele artistice din intelectualizarea lor. În tot cazul, acțiunea de intelectualizare a sentimentelor stă în ordinea lucrurilor și răspunde direcției constante de dezvoltare a vieții sufletești. Ea nu poate fi nici împiedicată, nici derivată. În cazul special al receptării artistice, progresul interior va transforma totdeauna pe amatorul diletant, mărginit în cercul impresiilor lui vagi, într'un judecător conștient și prevenit al operelor care i se înfățișează.

Dar dacă rolul judecății este incontestabil în recep-

tarea artei, mai cu seamă în formele ei mai înaintate, rămâne să examinăm în detaliu care sunt spețele de judecăți care apar în această împrejurare. Analiza judecăților artistice a rămas însă excesiv de sumară. Groos și Volkelt, printre puținii cari au cercetat acest domeniu, au distins numai două tipuri: *judecățile de valoare* și *judecățile de comprehensiune* (Verständnisurteile)². Judecățile de valoare sunt acelea care leagă numele unei opere, luată ca subiect, de un predicat care poate fi sau o impresie estetică apreciativă sau o valoare estetică universală, ca de pildă atunci când spun: «cutare operă a lucrat înviorător asupra mea» sau «cutare roman este minunat povestit». Judecățile de comprehensiune sunt acelea care lămuresc conținutul opereii, ca de pildă când spun: «peisajul acesta este văzut dintr'un loc înalt» sau «iată o lumină de seară». Toate aceste judecăți se diferențiază apoi, după Volkelt, după cum ele sunt exprimate la sfârșitul contemplației și în afară de ea, ca în discuțiile care pot avea loc după ce am asistat la reprezentarea unei drame, sau după cum ele se formează în timpul contemplației și fuzionează cu celelalte stări și acte intelectuale sau afective care constituiesc procesul receptării artistice. Numai cele din urmă dintre aceste judecăți ar avea o valoare estetică, în timp ce primele ar fi condiționate de încetarea contemplației și ar marca, de fapt, o evadare din atitudinea propriu zis estetică. În sfârșit, aparținând tot curentului receptării artistice sunt de amintit și acele judecăți din stofa cărora este țesută o operă de artă, de pildă o poezie, și pe care contemplatorul urmează să le realizeze la rândul său. Astfel când cineva citește în «Glossa» lui Eminescu versurile: «Vreme trece, vreme vine, Toate-s vechi și nouă toate», el realizează în propria sa conștiință aceste judecăți, fără ca prin aceasta să depășească matca în care curge receptarea opereii.

Analiza judecăților artistice, așa cum a întreprins-o Volkelt, stârnește câteva obiecții. Trebuie să spunem, mai întâi, că judecățile care se formează la sfârșitul contemplației nu mi se par, pentru acest singur motiv, lipsite de orice valoare estetică. Așa, de pildă, când după ce l-am ascultat pe Moissi în « Cadavrul viu » de Tolstoi, reflectez: « ce sguduitor a fost jocul lui în scena arestării », judecata aceasta nu se situează în afară de albia contemplației. Această judecată, nu este exterioară și opusă contemplației. Ea este mai de grabă un semn că procesul contemplației continuă și după ce a încetat confruntarea materială cu opera. Ea este apoi și un mijloc de a reintegra procesul contemplației. Dacă lucrările de critică artistică, țesute în mare parte din astfel de judecăți de valoare, sunt așa de căutate de publicul amator de artă, împrejurarea provine și din faptul că, prin ele, putem reînsufleți contemplația stinsă. Iată motivul pentru care, în propria noastră analiză, vom folosi și judecăți spicuite din lucrările de critică. În al doilea rând, judecățile de comprehensiune, așa cum le înfățișează Volkelt, nu par deosebite de acele judecăți care, după cum a arătat Binet, sunt implicite în orice percepție. Nu numai în fața unui peisaj pictat, dar și în fața modelului său din natură, pot formula judecata: « Aceasta este panorama Balcicului » sau « iată un apus de soare pe mare ». După cum exprim însă același raport în fața naturii sau în fața reprezentării ei picturale, am de-a-face cu două judecăți deosebite. Planul ontologic la care se referă judecata este de fiecare dată altul. Într'un caz, ea se referă la planul unei existențe materiale, în celălalt la planul areal și ideal al artei. Când în fața unei pânze pictate, afirm că « văd Balcicul », înțeleg de fapt altceva decât atunci când aș scoate aceeași exclamație privind din avion arătarea materială a acestui oraș. Intrebuin-

țând aceleași cuvinte, semnificația lor este în fiecare caz alta. Judecățile de comprehensiune în artă trebuiesc deci limpede delimitate față de judecățile perceptive: o distincție pe care Volkelt n'o face³. Să adăugăm că o grupă de judecăți artistice pe care Volkelt o trece cu totul cu vederea este aceea a *judecăților de structură*. Din clasa acestora face parte judecata pe care o pronunț când, asistând la reprezentarea « Scrisoarei pierdute » de Caragiale și luând cunoștință de existența personajului Agamiță Dandanache și apoi de confuzia atitudinilor și cuvintelor lui, afirm că « numele de Dandanache este perfect motivat ». Tot astfel, analizând scena din « Le Malade Imaginaire » al lui Molière, în care Louison mărturisește, după multe amânări și printr'o menținere continuă a interesului, vizita tânărului pe care îl primise în camera ei, Goethe formulează o judecată în legătură cu structura operei, afirmând că « această scenă mi-a apărut totdeauna ca simbolul unei desăvârșite științe scenice »⁴. Toate judecățile anticipatoare care susțin sentimentul interesului și toate judecățile de motivație care apar odată cu înaintarea receptării artistice către finalul ei fac parte din clasa judecăților de structură. Volkelt omite însă să le menționeze în clasificarea lui. În sfârșit, judecățile de valoare, de care amintește Volkelt, cunosc atâtea varietăți și sub-varietăți, încât în ce le privește analiza noastră are foarte mult de adăugat.

Pentru a înțelege bine judecățile de valoare în artă trebuie să ne reamintim desvoltările noastre relative la valoarea estetică. Definind opera de artă ca un obiect gândit în sfera valorii estetice, am afirmat că ea participă la valoarea estetică și are, prin urmare, o astfel de valoare. S'ar părea deci că în raport cu opera de artă n'ar putea fi gândită decât o singură valoare ca predi-

cat și că n'ar putea fi formulată decât o singură judecată, aceea care constată participarea sau neparticiparea la valoarea estetică. În realitate, în raport cu opera de artă poate fi gândită ca predicat, fie valoarea estetică pentru întregimea sau numai pentru o parte a sferei subiectului, fie valoarea estetică diferențiată în gradul sau modalitatea ei, prin pătrunderea anumitor factori extraestetici. Domeniul omogen al valorii estetice se sistematizează astfel interior, permițând o multiplicitate de judecăți artistice de valoare. În același înțeles scrie odată E. Utitz: «Pe temelia valorii fundamentale a artei se dezvoltă valorile artistice propriu zise, în timp ce cea dintâi le este comună tuturor acestora din urmă! Tot astfel misticul salută cu frăție insectele parazite, ca unele care participă deopotrivă la valoarea vieții. Dar această valoare comună ființelor viețuitoare, este ceva deosebit de sistemul de valori al vieții»⁵. Care sunt deci felurilete valori pe care le putem recunoaște artei? A pune o astfel de întrebare înseamnă a încerca să distingem care sunt felurilete tipuri de judecăți de valoare ce pot fi formulate în legătură cu arta.

Cel dintâiu tip de judecăți de valoare artistică este acela al *judecăților de valorizare*, adică al acelor judecăți care constată participarea operei la valoarea estetică sau lipsa acestei participări, însușirea operei de a fi izbutită sau neizbutită esteticeste. Așa, de pildă, când spun: «Parthenonul este o operă frumoasă» sau «Palatul Trocadero din Paris este urât», luând termenii de «frumos» și «urât» în înțelesul de realizat sau nerealizat estetic. Este evident că dacă predicatul «urât» este înlocuit prin «nu este frumos», atunci judecata ia forma negativă. De asemeni predicatul poate să afirme sau să nege valoarea pentru întregimea sferei subiectului sau numai pentru o parte

a lui și în cazul acesta obținem judecăți universale sau particulare. Am arătat și altădată că opera de artă poate să aibă un caracter de creație fragmentară (vd. *sup.*) Ea nu este totdeauna o unitate absolută, existând prin toate momentele ei la același nivel al realizării estetice. Judecățile de valorizare nu trebuie să fie totdeauna universal afirmative sau negative. Ele pot fi uneori particulare, după cum afirmă sau neagă participarea la valoarea estetică numai pentru unele părți ale operei: «Din când în când bunul Homer dormea», spune odată Horațiu. *Quandoque dormitat bonus Homerus.*

Judecățile de valorizare pot fi numite și de *perfecțiune*, atunci când sunt universal afirmative, adică atunci când afirmă valoarea estetică pentru întreaga sferă a operei. Subiectul unor judecăți de perfecțiune poate fi deopotrivă un lied de Heine sau o romanță de Verlaine, întocmai ca Divina Comedie a lui Dante sau Phedra lui Racine. Admițând că sunt deopotrivă perfecte, au aceste opere aceeași valoare? S'ar părea că în perfecțiune unitățile se identifică și fac imposibilă comparația lor. Și totuși în conștiința noastră artistică operele se ierarhizează, dând naștere la *judecăți de valorizare relativă* sau de *ierarhizare*. Când spun că Divina Comedie este o operă mai valoroasă decât un lied de Heine, nu neg niciuneia din acestea participarea la valoarea estetică, dar atribui pe fiecare câte unei alte trepte a artei. Printre judecățile de ierarhizare sunt unele *obiective* și altele *subiective* sau de *preferință*. Pot afirma de pildă că «Hamlet» de Shakespeare este superior unei romanțe de Verlaine, făcând totuși rezerva că prefer pe aceasta din urmă. Firește, opinia populară acordă cu greutate că putem judeca superioare opere care nu corespund sentimentului nostru. Dar o conștiință artistică mai dezvoltată poate disocia

între ierarhizarea obiectivă și preferință, înțelegând că aci e vorba de judecăți de valoare deosebite.

Un tip interesant al judecăților artistice de valoare este acela rezultat din combinația judecăților de valorizare cu judecățile de ierarhizare și anume tipul *judecăților de compensație*. Astfel pentru a formula judecata: « schițele lui Maupassant sunt mai frumoase decât romanele lui », a fost necesar a fi făcut în prealabil o judecată de valorizare particular-negativă despre romanele lui Maupassant și o judecată universal-afirmativă sau cel puțin particular-afirmativă despre schițele lui. Judecata amintită, care după aparența ei este numai de ierarhizare, conține și două judecăți de valorizare între care s'a stabilit o ierarhie. Există însă și un alt fel de judecăți de compensație, dar pentru înțelegerea lor este necesară amintirea unui alt tip de judecăți artistice de valoare și anume tipul *judecăților de caracterizare*.

Printre judecățile de caracterizare trebuiesc trecute mai întâi acele obținute prin predicativizarea unei categorii estetice. Așa, de pildă, când spun: « Statua Noptii a lui Michelangelo este sublimă » sau « Don Quijote este o capodoperă a humorului ». În toate aceste împrejurări nu afirm cu privire la subiecte simpla valoare estetică, ci o modalitate anumită a ei, adică una din acele categorii artistice, despre care ne vom ocupa în partea finală a acestei lucrări. Alteori, judecățile de caracterizare se constituiesc prin predicativizarea unei impresii tipice (ca atunci când spun: « cutare operă este înălțătoare, mișcătoare, duioasă sau sumbră ») sau prin predicativizarea unei impresii personale (când spun: « această operă îmi convine, exprimă punctul meu de vedere, îmi amintește o peripecie proprie », etc.). O specie deosebită a judecăților de caracterizare alcătuiește grupul *judecăților de analogie*. În

eseul pe care Taine l-a consacrat lui Balzac se pronunță la un moment dat judecățile: « Balzac, întocmai ca Shakespeare, a pictat toate categoriile de scelerați: pe acei din lumea bună și din boemă, pe acei din pușcărie și din spionaj, pe acei din bănci și din politică. Intocmai ca Shakespeare, a zugrăvit pe monomani de toate spețele: pe acei ai libertinajului și avariției, ai ambiției și ai științei, ai artei, ai dragostei paterne și ai iubirii. Admiteți în unul ceea ce admiteți în celălalt. Căci nu ne găsim, împreună cu ei, în viața practică și morală, ci în aceea imaginară și ideală. Personajele lor sunt spectacole, nu modele, etc. »⁶. Stabilind astfel de analogii cu o operă artistică mai general cunoscută, critica încearcă adeseori să caracterizeze opera pe care tocmai o cercetează. Dar judecățile de analogie închid uneori în ele și o judecată de ierarhizare. Atunci când subiectul lor este o operă sau un artist mai puțin cunoscut sau insuficient valorificat înainte, judecățile de analogie le acordă de fapt rangul înalt al operei cu care se stabilește asemănarea. Judecățile de caracterizare pot apoi intra în asociație și cu alte tipuri de judecăți, de pildă cu judecățile de valorizare. Această unire dă naștere *judecăților de motivație*. Când, de exemplu, ocupându-se de comediile lui Caragiale, Maiorescu scrie: « Lucrarea d-lui Caragiale este originală; comediile sale pun pe scenă tipuri din viața noastră socială de azi și le desvoltă cu semnele lor caracteristice »⁷, se dă odată cu caracterizarea lor motivul prețuirii lor artistice. Alteori, judecățile de caracterizare se pot asocia cu judecățile de ierarhizare determinând tipul nou al *judecăților de compensație prin ierarhizare*. Așa când se spune: « Ingres este un desenator mai bun decât Delacroix, care este un mai bun colorist ». În sfârșit, analiza mai poate distinge o asociație între judecăți de ierarhizare cu judecăți de motivație,

care dă tipul judecăților de *ierarhizare motivată*. Din rândul acestora face parte judecata: « Muzica lui Beethoven este mai prețioasă decât a lui Rossini, pentru că este mai adâncă ».

Toate aceste judecăți pot interveni în decursul procesului de receptare, formând oarecum osatura lui intelectuală. Chiar când ele sunt formulate după ce produsul receptării s'a încheiat, rolul lor este să asigure stăpânirea mai trainică a valorilor care ni s'au revelat în timpul receptării. Nu putem admite nicidecum că cine judecă în artă, o resfrânge mai palid și se bucură de ea mai puțin. Socotim mai de grabă că pulberea impresiilor se fixează numai prin cimentul gândirii.

c) CRITERIILE IERARHIZĂRII ARTISTICE

Existența judecăților de ierarhizare în artă este un fapt mai presus de orice îndoială. Amatorii sau critica fac în tot timpul judecăți de ierarhizare, raportându-se odată cu aceasta la norme sau criterii care le fac posibile. Care sunt aceste criterii? Ele nu pot fi criteriile estetice generale ale artei, deoarece am văzut că două opere cărora le putem atribui o perfecțiune estetică egală, pot sta totuși pentru noi pe trepte ierarhice deosebite. Normele ierarhizării nu pot fi decât extraestetice. Prin factori estetice eteronomici, domeniul larg și omogen al valorii estetice capătă o sistemă interioară, o structură în care pot fi distinse regiuni superioare și inferioare. Care sunt atunci normele extraestetice ale ierarhizării?

Mai înainte de a încerca să răspundem la această întrebare, este necesar să îndepărtăm unele obstacole care ne pot ieși în cale. Se poate, în adevăr, observa că pentru a ierarhiza operele de artă, este indispensabilă comparația

lor. Pot fi însă operele de artă comparate? Pentru mulți cercetători, operele artistice fiind absolut individuale, comparația lor devine cu neputință. Nu putem compara decât obiecte care până la un punct prezintă o anumită ase-mănare. Scopul unei comparații este totdeauna a găsi deosebiri într'un cadru de similitudini. Unde există completă eterogenie, comparația nu este posibilă. La această obiecție se poate răspunde că ceea ce comparăm, pentru a ierarhiza, sunt operele de artă adăugate cu un coeficient subiectiv care provine din faptul de a fi fost deopotrivă trăite de noi. Iar trăirile noastre subiective sunt prin excelență comparabile, grație faptului că pot avea o intensitate mai mică sau mai mare, pot fi resimțite cu un interes mai slab sau mai puternic și pot fi mai rău sau mai bine adaptate în anumite serii finale existente în conștiința noastră. Vieța noastră sufletească este dominată de gradualitate în toate momentele și manifestările ei, încât nici actele și stările care compun receptarea artei nu pot ieși de sub acest punct de vedere.

Comparația presupune însă și coexistența în conștiință a datelor comparației. Dar aceasta este cu neputință numai pentru datele intelectuale ale conștiinței, nu și pentru bunurile care ar fi obiectele unor intuiții afective. Cine face o astfel de obiecție se situează pe terenul unei înțelegeri psihologice a bunurilor și valorilor. Pentru această concepție, bunurile și valorile sunt totdeauna corelative cu anumite nevoi; ele sunt chiar proiecția acestor nevoi. Un obiect n'ar deveni un bun decât în măsura în care ar satisface o nevoie și existența lui ca bun s'ar desăvârși în cercul subiectivității sub forma unui sentiment de plenitudine. Este firesc ca cine admite această înțelegere psihologică și sentimentală a bunurilor să excludă comparația lor. Nevoile sunt, în adevăr, exclusive. O nevoie gonește

din conștiință, fie chiar pentru o singură clipă, pe oricare alta. Apoi, orice nevoie în momentul în care este resimțită cu exclusivitate, atinge intensitatea maximă. Beduinul chinuit în pustie de sete, resimte nevoia de a bea apă cu exclusivitate și în gradul cel mai înalt. Apa devine pentru el, în momentul în care în sfârșit o găsește, bunul unic și cel mai de preț. Bunurile n'ar avea o existență decât în legătură cu actualitatea conștiinței care le răvnește. În aceste condiții, devine cu neputință comparația și ierarhizarea lor.

Față de acest mod de a vedea, se cuvine a reveni asupra caracterului de obiectivitate al bunurilor. Participând la obiectivitatea valorilor, despre care am vorbit în primul volum, este firesc ca bunurile să fie și ele obiective. Nu este deci adevărat că bunurile au o simplă existență corelativă cu nevoile, pe care sunt menite să le satisfacă. Bunurile există pentru noi chiar în lipsa acestor nevoi. Bunurile sunt apoi nu numai obiectele unor intuiții afective, dar și intelectuale. Putem cunoaște, nu numai resimți bunuri. Recunoaștem în apă și în pâine niște bunuri, chiar atunci când nu ne este sete și foame. Și ceea ce afirmăm despre aceste bunuri simple și elementare se potrivește și pentru bunurile mai înalte ale culturii. Ba chiar, ceea ce numim « cultură », cu un termen care desemnează suma bunurilor, nu este cu puțință decât sub rezerva de a primi concepția reprezentată aci. Dimpotrivă, pentru concepția psihologistă, cultura se strâmtează pentru fiecare individ și în fiecare moment, la singurul bun care corespunde nevoii resimțite cu mai multă intensitate. Concepția psihologică închide pe fiecare individ nu numai în interiorul naturii lui, dar și în acela al clipei trecătoare. Cultura presupune însă depășirea individualității, participarea la o realitate transcendentă în care se întrunesc

toate eforturile creatoare ale oamenilor. Cine nu izbutește să se uite pe sine și nevoile sale, rămâne închis și orb pentru cultură. Impărtășirea din viața culturii nu este cu puțință decât dacă bunurile pot deveni obiecte ale intuiției intelectuale. În cazul acesta, bunurile nu mai sunt exclusive și nici nu posedă fiecare în parte intensitatea cea mai mare pentru conștiință. Ele sunt deci ierarhizabile ca oricare din datele intelectuale pe care conștiința le poate cuprinde în același act de comparație.

Ierarhizarea operelor de artă se poate construi mai întâi în timp, după un criteriu al *progresului artistic*, pe care se cuvine a-l formula în primul rând. Evident, cine profesează concepția operelor de artă ca individualități închise, are serioase motive să se îndoiască de realitatea progresului artistic. În această privință sunt interesante reflecțiunile lui G. Gentile: « Orice operă de artă, scrie el, este o individualitate închisă în sine, o subiectivitate abstractă care se postulează pe sine însăși în mod empiric alături de celelalte, în chipul atomilor. Fiecare poet are propria sa problemă estetică, pe care o rezolvă în felul său, evitând orice raport intrinsec cu succesorii sau contemporanii săi. Mai mult decât atât, orice poet alege și rezolvă în fiecare dintre operele sale o problemă estetică specială, postulându-se astfel în fiecare dintre acestea ca o realitate spirituală fragmentară, nouă de fiecare dată și incomensurabilă în raport cu sine însăși. Astfel, nu numai niciun gen literar, a cărui dezvoltare istoric literar crede că o poate schița, n'are realitate estetică, dar nici arta unui Ariosto, de pildă, n'are o astfel de realitate, căci ea are o existență proprie și cere a fi considerată în sine în fiecare dintre operele sale în parte »¹. Observațiile lui Gentile sunt fără îndoială juste, dacă privim operele de artă numai din unghiul estetic. Dar se cuvine a le privi oare numai din acest unghi? Operele de artă n'au

oare și o realitate istorică? Lucrează artistul numai la rezolvarea propriilor sale probleme? Nu există și teme generale ale timpului și soluțiile pe care acestea le primesc dela feluriții artiști nu constituiesc o efortare unitară și colectivă? H. Wölfflin a arătat² cum de pe la mijlocul veacului al XV-lea până într'al XVI-lea se dezvoltă continuu ceea ce el numește stilul « linear ». De pe la finele veacului al XVI-lea până către sfârșitul celui de al XVIII-lea se desfășoară ca un proces unitar stilul « pictural ». De sigur, nu putem spune că picturalul este superior linearului sau dimpotrivă. Dar menținându-se în lăuntrul fiecăruia din aceste serii stilistice, cineva poate îndrăzni afirmația că Raffael a condus linearitatea și Rembrandt picturalitatea la un grad de perfecțiune neatins mai înainte. De asemeni, nu se poate afirma că arta grecească este superioară sau inferioară celei egiptene. Problemele lor sunt felurite. Dar în momentul în care statuara greacă izbutește să înfrângă vechiul hieratism, marcând direcția apropierii de viață, începe o serie unitară de opere și artiști, în interiorul căreia superioritatea lui Phidias este evidentă. Bizantinismul italian culminează în Cimabue. Elevul acestuia, Giotto, inaugurează seria artistică a realismului, care se întinde de-a-lungul întregii Renașteri. Conștiința noastră manevrează fără îndoială un criteriu al progresului artistic, care permite ierarhizarea feluritelor opere în unitatea aceleiași serii istorice.

Dar criteriul progresului implică alte două norme subsecvente: a *noutății* și a *înfloririi*. În ierarhia bunurilor artistice, opera lui Giotto are o excelență deopotrivă cu aceea a lui Raffael: una provine însă din inițiativa, cealaltă din maturitatea ei. Arta lui Giotto are prețul unor zori apărute pe o lume nouă; aceea a lui Raffael a unei zile de vară ajunsă la plinătatea ei. După cum ne-a atras atenția R. Müller-Freienfels, norma noutății trebuie însă manevrată

cu multă precauție și cu unele rezerve. Noutatea sau originalitatea multor opere rezultă adeseori pentru noi numai din pricina ignoranței în care ne aflăm cu privire la antecedentele și modelele lor. « Plaut și Terențiu ar cădea mult în prețuirea noastră, dacă am mai avea originalele comediilor grecești tardive, ale căror traduceri și trivializări revin în operele lor »³. De asemeni, nu orice noutate este prețioasă, ci numai aceea care stă la originea unei serii istorice. Perspectiva, observă Freienfels, n'ar fi fost o noutate de preț în pictura greacă, în care ea nu s'a putut desvolta niciodată. Formele căutat noi, care abundă în epocile de mare fermentație artistică, când nu sunt constitutive pentru devenirile ulterioare, nu pot fi prețuite în aceeași măsură cu noutatea productivă și care are posteritate. Tot astfel, norma înfloririi trebuie și ea întrebuințată cu rezerve. Căci există o înflorire a maturității și una a decadenței. Seva unui curent artistic, a unei școli, a unei epoci, a unui stil, urcă la un moment dat în eflorescența lor deplină, dincolo de care începe disoluția și căderea. Inceputul căderii se poate recunoaște adeseori tocmai într'o speculare prea insistentă a câștigurilor artistice anterioare, într'o creștere a abilității până la virtuozitate și în eclipsarea sentimentului pentru simplitate și armonie. Într'o astfel de desăvârșire indiscretă și artificială termină sculptura greacă cu alexandrinismul sau Școala venețiană cu Tiepolo⁴. Folosind criteriul progresului artistic putem ierarhiza operele de artă în lucrări inovatoare și epigonice, înfloritoare și decadente. Scrierile care urmăresc dezvoltarea unei serii istorice în artă au tot timpul ocazia să folosească acest criteriu și să distingă între aceste ranguri. Cine prețuește tragedia lui Racine mai presus de aceea a lui Crébillon, imitatorul ei fără originalitate sau cine apreciază patetismul lui Michelangelo mai mult decât pe acela exagerat al lui Bernini, aplică de fapt astfel

de norme, chiar dacă nu le formulează niciodată. Ba chiar, în lipsa lor, nimeni n'ar putea schița curba unui curent artistic și istoria artei ar deveni în aceste condiții imposibilă. În realitate, istoria artei prezintă totdeauna o structură, manifestând o conștiință care alege și distinge între felurite ranguri și niveluri.

ADÂNCIMEA ARTISTICĂ

În afară de această ierarhizare în interiorul unei serii istorice, operele artistice se pot ierarhiza și după un anumit coeficient subiectiv, care le vine din faptul trăirii lor. Experiența artistică distinge, de pildă, între opere de difuziune nervoasă mai mică sau mai mare, cu un ecou mai mare sau lipsite de ecou, care rezistă la o contemplație repetată sau care se lichidează în aceste ocazii, cu un cuvânt opere adânci sau superficiale. Este vorba acum de a câștiga noțiuni precise despre aceste ranguri felurite.

Noțiunea adâncimii în artă este totdeauna produsul aprecierii ei sub un alt aspect decât cel estetic. Dimensiunea adâncă a artei este în același timp vitală, intelectuală și spirituală. Numai întrunirea acestor momente creează valoarea cea mai înaltă a artei, în timp ce prezența unora din ele, în absența celorlalte, determină ranguri artistice de un nivel mai coborât. Adâncimea vitală a artei constă în răsunetul ei organic difuz. Am vorbit și mai sus despre opere care turbură, răscolesc, sgudue și de altele reci și care ne rămân exterioare și indiferente. Calitatea acestora este măsurată mai întâi după puterea lor de a influența complexul organic, după modificările pe care le determină în cenezia noastră. Emoția gravă care ne stăpânește în Capela Medicilor din Florența, entuziasmul descătușat de irupția corurilor în Simfonia IX-a de Beethoven, frământarea pe

care o trăiește oricine străbate paginile consacrate interogatorului în « Frații Karamazov » de Dostoevski, sunt în primul rând momente fizice, ecouri înregistrate de sensorii organici. Operele care izbutesc să le trezească manifestă o putere de difuziune nervoasă care ne îndreptățește în primul rând a vorbi despre adâncimea lor. Adâncimea desemnează de altfel o asemenea însușire în domeniul întregii psihologii afective. Sunt dureri și plăceri locale, ale unui organ sau ale unei singure regiuni nervoase și altele care invadează și câștigă întregul ansamblu organic. Numai pe acestea din urmă le declarăm profunde. Adâncimea nu se confundă așa dar cu intensitatea. O durere de măsele poate atinge o mare intensitate, fără ca în același timp conștiința să ne informeze că organismul nostru este atins în totalitatea lui. Sunt, dimpotrivă, dureri mult mai slabe, cum este starea omului care se simte abătut la începutul unei boli infecțioase și care îl informează despre neajunsul profund de care suferă corpul său. Aceste coordonate afective servesc de criterii și în ierarhizările noastre artistice. Intensitatea nervoasă a unor scene în teatrul lui Strindberg este incomensurabilă cu profunzimea farmecului care se desprinde din feerile lui Shakespeare. Intensitatea este calitatea care întovărășește trecerea prin conștiință a unui grup de reprezentări și afecte, răspunsul conștiinței la anumite reacții precise. Adâncimea este însă o calitate care colorează întreaga conștiință, o stare generală a eului și a cărei bază este organică și difuză. În acest înțeles putea spune M. Geiger că adâncimea este o stare *personală*, nu *fenomenală*. Eudemonismul estetic care caracterizează starea estetică drept *plăcere*, o face cu referire la opere de un rang inferior⁵. Există în adevăr opere plăcute, melodii ușoare, reprezentații teatrale amuzante, compoziții literare agreabile, al căror răsunet este redus, a căror putere asupra noastră este mărginită. Ecoul pe care îl trezesc înce-

tează odată cu actul receptării lor; conștiința le elimină amintirea chiar în momentul următor. Sunt însă opere care ne stăpânesc mai larg și mai durabil. Un semn că răsunetul lor a cucerit întreaga noastră complexiune fizică.

Influența pe care o câștigă asupra noastră operele adânci conține apoi un element spiritual. Ba chiar, numai ținând seama de acesta putem avea explicația puterii de a ne stăpâni a operelor profunde. Între adâncimea vitală și spirituală nu există de altfel discontinuitate, surpare de teren. Ele sunt mai de grabă momentele contigue ale unui proces unic. Adâncimea spirituală crește pe trunchiul adâncimii vitale. Pe răscolirea și modificarea cenesteziei se grefează o sinteză nouă a elementelor spirituale din conștiință, ceea ce am numi o *stare de personalitate*. Dar pentru producerea sintezei noi este necesară mai întâi spulberarea sintezei vechi, care trebuie înlocuită. De aci sguduirea spirituală, criza morală, nu numai nervoasă, pe care o provoacă operele în adevăr adânci. De aci impresia de violare a banalității, de întrecere a punctului de vedere cotidian și uzual, de moarte a omului vechiu în noi, de renaștere la o lume nouă, mai bogată în înțeles. Operele adânci sunt acelea care fructifică personalitatea, acelea care ne înzestreză în privirea realității cu o perspectivă inedită, capabilă să reactiveze din cuprinsul ei valori și bunuri care nu ne-au apărut până atunci. Influența aceasta nu se istovește apoi odată cu confruntarea materială cu opera. Ea îi este consecutivă și are o întinsă durată. Operele adânci sunt acelea despre care se spune că ne «urmăresc». Superficiale sunt însă operele a căror acțiune oarecum locală și momentană, este repede eliminată din conștiință, lăsând pe omul vechiu în realitatea intactă a trivialității lui.

Un cuvânt trebuie spus și despre momentul intelectual al adâncimii în artă. În această privință trebuie comparată

adâncimea artei cu aceea a concepțiilor teoretice ale spiritului. Pentru acestea din urmă, adâncimea este, în primul rând, însușirea unui adevăr care se ascunde, care trebuie căutat și care poate fi găsit. Adevărul adânc se poate ascunde în mai multe chipuri, de pildă fie sub o exprimare figurativă, fie sub una ai cărei termeni în aparentă contradicție reclamă efortul de a desluși unitatea lor. Primul caz este acela al adâncimii *enigmatice*; al doilea al adâncimii *paradoxe*. Enigmele pe care le propune Sfinxul lui Oedip fac parte din prima categorie. «Care este animalul care merge dimineața în patru picioare, la prânz în două și seara în trei?». Oedip trebuie să găsească tâlcul adânc al acestei întrebări, recunoscând ciclurile vieții omului. Unui alt tip îi aparține adâncimea vorbeii lui Goethe: «Dacă vrei să atingi infinitul, cutreeră finitul în toate direcțiile» (Willst du ins Unendliche schreiten, geh nur im Endlichen nach allen Seiten). Adâncimea observației este atinsă când substitui contradicției aparente, concepția morală a imanenței infinitului în viața omului, cu tendința lui către universalitate. Adâncimea teoretică este, în cazurile acestea, rodul care se oferă unor acte de mediație ale spiritului, la finele cărora adevărul se găsește gata făcut. Există, în fine o adâncime teoretică, despre care se poate spune că este efectul care apare odată cu efortul de adaptare a spiritului la idei cu totul noi, la moduri de gândire care se opun deprinderilor lui străvechi. Astfel, realismul naiv, concepția conștiinței-oglină, era atât de înrădăcinată în habitudinile gândirii omenești, încât soluția kantiană a conștiinței care nu răsfrânge, ci produce adevărul, reclamând desgrădinarea unor adaptări vechi și înlocuirea lor cu altele noi și dificile, a trebuit să fie înregistrată ca un efect de mare adâncime. Întru cât arta exprimă idei noi, neobișnuite, învăluite în haina expresiei figurative sau paradoxale, adânci-

mea ei poate fi a gândirii teoretice în genere. « Melancolia » lui Dürer manifestă o adâncime disimulată sub învelișul simbolismului ei figurativ. Paradoxia caracterului lui Hamlet, noutatea sfărâmătoare de idoli din poema « Zarathustra » a lui Nietzsche pornesc dela aceeași concepție a adâncimii ca într'un comentariu platonician sau kantian. Dar în afară de aceasta, există o adâncime proprie artei, rezultată din faptul regrupării sintetice a elementelor conștiinței noastre, despre care ne-am ocupat și mai înainte. Lumea nouă care ni se revelează în marea artă reclamă adaptările repetate ale conștiinței noastre și aceasta este un proces care nu se termină niciodată. Operele adânci manifestă din această pricină un fond neistovit, un substrat dinamic care nu se găsește nici când la termen. Ele nu conțin în ultima lor profunzime un adevăr care poate fi precizat în trăsăturile lui statornice. Ele sunt mai de grabă concepțiuni care nu se desăvârșesc niciodată, care devin neconținut. Cu fiecare luare de contact un nou înțeles al lor ni se desvăluie și această împrejurare explică multiplicitatea interpretărilor valabile cu privire la ele.

Negreșit, niciunul din momentele adâncimii artistice nu poate fi disociat de celelalte, fără ca rangul operei să nu decadă. Desvoltată în planul vital, fără adâncime spirituală și intelectuală, opera ar deveni prilejul unei simple crize nervoase; după cum, lipsită de răsunet organic difuz și de puterea de a regrupa elementele conștiinței, opera n'ar fi altceva decât o simplă întocmire interesantă și ingenioasă. Numai purtate de valul vitalității stimulate, operele pot atinge stări de personalitate și numai astfel susținute concepțiile teoretice ale operei dobândesc o valoare artistică. Există, în adevăr, opere bine gândite, dar reci; după cum sunt opere aprinse și contagioase, dar sărace și fără perspectivă întinsă. Emoția foarte intensă pe care o comu-

nică teatrul lui Strindberg nu se desvoltă niciodată într'un punct de vedere. Nu se poate vorbi de o situație strindbergiană în fața lumii și a vieții. Există în schimb o concepție în « Messiada » lui Klopstock, dar opera aceasta nu ne cucerește și nu izbutește să ne determine. Putem distinge deci, rezervându-le un nivel mai jos în ierarhia artistică, opere cu farmec, dar fără influență mai durabilă asupra noastră; după cum există opere cu o substanță intelectuală prețioasă, dar lipsite de seducție și din această pricină deopotrivă de incapabile de a ne stăpâni și înrâuri.

6. TIPURILE RECEPTĂRII ARTISTICE

Procesul receptor al artei nu se constituie în toate individualitățile la fel. Elementele receptării, pe care le-am analizat în paginile de mai sus, nu sunt la fel dozate în toate împrejurările. Sunt indivizi pentru care opera de artă trăiește mai mult prin conținutul ei, alții pentru care ea există mai degrabă prin organizarea ei formală. Unii cari se abandonează sentimentelor lor și, în fine, alții cari formulează judecăți cu privire la structura operei sau emit aprecieri în legătură cu valoarea ei. Fără îndoială că opera de artă, prin însăși structura ei, impune, până la un punct, forma receptării artistice și chipul cum se dozează în interiorul ei feluritele elemente componente. Au existat astfel cercetători cari, distingând tipuri ale receptării artistice, le-au conceput în legătură cu tipurile respective de structură artistică. În rândul acestora și cu acest înțeles, Hugo Spitzer, care a dezvoltat dicotomia nietzscheană a «apollinului» și «dionisiacului», a putut scrie: «Aceste contrarii nu izvorăsc din particularitățile individuale ale persoanelor care gustă opera de artă; ele sunt întemeiate de fapt în opera însăși, încât calitatea acestora determină atitudinea apollinică și dionisiacă la toți indivizii cari sunt în stare să priceapă frumusețea ei»¹. Dacă însă tipurile receptării artistice n'ar fi decât astfel de corelate subiective ale tipurilor de opere, atunci sarcina noastră ar fi foarte simplă: ar trebui să

găsim numai termenii psihologici corespunzători tipurilor de opere pe care le-am descris în primul volum, când am distins între sfânt, omul reprezentativ și omul de rând, între peisaj transcendent, imanent și natură moartă, între eleatism și heraclitism în artă, între viziune plastică și pictorescă, între idealism și realism. Lucrarea noastră ar cuprinde deci, în aceste două puncte omoloage, același lucru transcris, pentru a spune astfel, în două idiome: în idiom fenomenologic și în idiom psihologic. Ceea ce este însă interesant de notat aci este tocmai divergența care se poate introduce între forma receptării, așa cum o comandă opera și întruchiparea ei, așa cum o determină propria noastră diferență individuală. Realitatea tipurilor se introduce tocmai în unghiul acestei divergențe.

Oricare dintre elementele componente ale procesului receptor poate dobândi preponderența, determinând un tip respectiv al receptării. Există, de pildă, un tip al receptării sentimentale. Iată-l pe Al. Odobescu privind tablourile cu scene de vânatoare ale lui Horace Vernet. Ceea ce el notează cu acest prilej nu sunt nici aprecieri, nici judecăți cu privire la structura acestei opere, ci numai sentimente și anume din clasa sentimentelor reactive și dispoziționale. «Horace Vernet, scrie Odobescu, a reînnoit în pânzele în care a zugrăvit vânătorile de lei și de mistreți din Algeria și din Sahara, emoțiunile unor scene în care primejdia situațiilor joacă un rol de căpetenie... Chiar basme de-ar fi câte povestește vânătorul și câte zugrăvește artistul, tot pare că te scuturi la ideea că omul se joacă așa lesne cu viața sa pentru un simplu gust de vânător; dar când citești sau privești, mult nu trece și afli sau cel puțin ghicești că fiara cea mai primejdioasă este mai în pericol decât omul, că ea are să pice învinsă de al ei prigonitor și atunci îndată, încrederea, bucuria, ba chiar și mândria se deșteaptă toate

în inima-ți acum liniștită și mângâiată »². Un Barrès înregistrează însă în fața grupului « Leda și Lebăda », executat de Ammanati după Michelangelo, mai mult asociații intelectuale, încât opera devine prilejul unei reverii îndepărtate, în care se îneacă și dispare cu totul forma operei și expresiile vieții întipărite în ea. « Iată pe Leda, scrie Barrès, fiica Greciei și a Romei, Renașterea, rasa care a dat lumii tipul frumuseții! Ea primește pasărea misterioasă, amantul necunoscut, pe cavalerul Lohengrin. Simbol al marilor fluvii ale Nordului, lebăda ascunde sub aripele sale fremătătoare misterele care plutesc peste lacurile tănuite în umbra pădurilor. Șarpe, pasăre și pește, în același timp respingătoare și mărească, lebăda are complexitatea naturii. Ea aduce latinității reveria germanică, sentimentul universalului, aspirația panteistă, etc. »³. Atât Odobescu, cât și Barrès se așează în punctul de vedere al atitudinii pe care am numit-o mai sus, împreună cu M. Geiger, « concentrarea internă »⁴. Ceea ce pare a-i preocupa nu este atât opera însăși, cât propriile reacții sentimentale sau intelectuale pe care ea le determină.

Dar chiar printre contemplatorii cari se dăruiesc aspectului exterior, chiar printre acei cari privesc opera în particularitățile ei și cari izbutesc să se uite pe ei înșiși, se introduce o deosebire de seamă, demnă de a fi notată. Sunt cazuri în care individul pare a se interesa mai mult de expresia vieții manifestată în operă, altele în care îl interesează mai cu seamă forma organizării ei. S'ar spune că uneori opera există mai ales prin factorii ei de *clarificare*, adică prin ceea ce se lămurește în ea ca spectacol vizibil al lumii și ca viață mai adâncă a sufletului care o animă, pe când alteori ea există mai de grabă prin factorii ei de *ordonare*, prin valorile ei de compoziție. Așa fiind, unii încearcă mai mult senzații și sentimente simpatetice, ceilalți cuprind

forma operei, relațiile dintre părțile ei, prin acte de judecată. Cine adoptă apoi o astfel de atitudine intelectuală în fața artei, o întovărășește cu aprecieri asupra valorii ei. Judecățile de valoare presupun în adevăr o distanță față de obiect, pe care nu o poate asigura decât poziția intelectuală. Dimpotrivă, atitudinea sentimentală, în artă ca și în viață, limitează facultatea noastră de a judeca și critica. În imediatitatea sentimentului se îneacă mediațiunea gândirii. Cine trăiește deci în fața operei de artă sentimente, fie chiar sentimentele simpatetice necesare intuiției expresiei, acela o judecă mai puțin. Acela o poate primi sau respinge în bloc, dar nu o cântărește în motivele ei particulare, nu urmărește felul în care ea se desvoltă și se întregește și nu apreciază ceea ce este în ea potrivit sau ceea ce este inadecuat și fals. Unul se dăruiește lumii sensibile; celălalt o judecă și apreciază. Unul se poate unifica cu aparența; celălalt păstrează față de ea distanța din care o poate privi cu spirit critic. Raportându-se la aceste două atitudini, R. Müller-Freienfels a putut distinge odată printre amatorii de artă, tipul « simpateticului » (Mitspieler), în contrast cu acela al « contemplatorului » (Zuschauer)⁵.

Pentru a ne convinge mai bine de realitatea acestor două tipuri, este poate nimerit a le vedea reacționând în legătură cu aceeași operă de artă. Iată deci pe scriitorul francez Paul Bourget și pe criticul englez B. Berenson vorbindu-ne despre frescele înfățișând viața lui Silviu Aeneas Piccolomini (Papa Pius II), pictate de Pinturicchio pe pereții bibliotecii Domului din Siena. Unul este un călător, plecat să se bucure de frumusețile artei italienești, celălalt un savant, un om de specialitate care vrea să întemeieze solid judecățile sale. Unul stă sub puterea unui farmec, suportă contagiunea unor sentimente și se abandonează reveriei în legătură cu ele; celălalt adoptă o poziție, raționalizează impresiile sale

și apreciază. Manifestarea lor este cum nu se poate mai felurită. « Tinerii seniori din aceste fresce, notează Bourget, așa cum îi vedem călărind pe animale de un alb aproape trandafiriu, ținând în mână frâuri încrustate cu pietre prețioase, desfășură o nesfârșită suplețe în mândra lor atitudine, un nesfârșit lux regal în podoabele lor. Nenumărate visuri și gânduri grave plutesc în ochii lor frumoși. În frunzătura copacilor și în jurul coloanelor canelate circulă o atmosferă veselă și vitală. Ceremoniile religioase evocate de mai multe ori au, în același timp, pentru că este vorba de tabloul vieții unui Pontif, măreția unei sărbători de curte și, prin expresia chipurilor, fervoarea unei scene mănăstirești. Personaje cu fețe bronzate, învestmântate în costume stranii, ne trec pe dinainte, revelând acea viziune romantică a Orientului, care, prin Cruciade și prin Venetia, va fi trecut în reveria Italienilor de atunci. Intocmai ca în unele tablouri foarte primitive, ornamentele de metal, de pildă harnașamentele cailor sau părți întregi ale armurei, sunt figurate prin reliefuri făcute dintr'un fel de stuc colorat și, când soarele după-amiezii intră pe fereastră, razele lui aruncă pe zidul din fund magia luminii în jurul unui tânăr împărat, prințul acestei serbări, care se îndreaptă către logodnica sa, îmbrăcat într'o tunică verde și sdrobind florile cu pintenii săi de aur. Ceva din dulcea melancolie umbriană se amestecă în sufletul său pentru a-l înduioșa în mijlocul acestei apoteoze a tinereții și a colorii »⁶. Cu totul altfel este întocmită relațiunea lui Berenson: « Considerate ca pictură figurativă, frescele acestea nu pot fi mult mai rele. Niciun om nu stă bine pe picioarele lui, niciun corp nu este cu adevărat viu, chiar frumusețea capetelor de femei n'are destulă frăgezime din pricina lipsei de grije în execuție și a unei repetiți neîncetate, sub care se ascunde lipsa de idei. În ce privește culoarea, cu greu ar putea fi frescele acestea mai pestrițe și

mai lipsite de gust. Și totuși ele exercită un farmec deosebit. Căci oricât de rele ar fi în ele însele, ca opere de decorație arhitectonică sunt aproape perfecte. Pinturicchio se găsea pus în fața temei de a picta o sală mai mult lungă decât lată! Sub un tavan emaiat, în care sunt inserate cu dibăcie tabele pictate, mari arcuri deschid perspective către un peisaj romantic. Dobândim astfel aceeași senzație ca și cum, stând sub un acoperiș și fiind înconjurați de tot fastul bogăției și al artei, am respira totuși în aer liber, într'un spațiu care n'ar fi însă nelimitat. Aerul nu este aspru, limitele spațiului sunt bine trasate și făcute sensibile prin arcurile care îl încadrează și prin care spațiul primește o formă mai frumoasă, mai lărgită, mai armonică, în care simpla respirație devine muzică. E drept că în această liberă și aerată țară a minunilor se petrec procesiuni și ceremonii nu prea impresionante și cam pestrițe. Ne găsim însă într'o dispoziție atât de bună, încât nu cedăm impresiei neplăcute sau, cel mult, în care o primim așa cum într'o dimineată de primăvară, când pulsația sângelui nostru este mai vie, am considera un biet taraf de muzicanți »⁷. Este cu neputință a ceti aceste texte fără a nu deveni atenți asupra deosebirilor lor. Fără îndoială există între ele unele puncte de contact. Ambii scriitori notează anumite sentimente. Este drept că Berenson notează sentimente dispoziționale, consemnând și baza lor organică, ca atunci când vorbește despre chipul cum ne simțim respirând în fața acestor fresce, pe când Bourget se oprește la sentimentele obiective ale personajelor și scenelor, propriile lui sentimente reactive și dispoziționale rămânând subînțelese. Dar deosebirea cea mai de seamă dintre cele două texte, care le ridică la rangul unor exemple tipice, stă în faptul că pe când Bourget privește frescele lui Pinturicchio ca pe niște conținuturi expresive, în jurul cărora vin să se adauge asociațiile sale,

Berenson le consideră ca soluția unei probleme tehnice, formulând judecăți în legătură cu modalitatea lor de a organiza spațiul și emite, în același timp, aprecieri cu privire la desemnul, culoarea și compoziția lor. Unul înfățișează astfel tipul *sentimental-asociativ* al receptării, celălalt tipul *intelectual-apreciativ*. Se va spune că cel dintâiu dintre aceste tipuri este mai propriu amatorului naiv, celălalt artiștilor și cunoscătorilor. Dar chiar independent de treapta pregătirii artistice, care fără îndoială că are importanța ei, tipurile de receptare au o realitate psihologică certă. Există, în adevăr, nu numai tipuri de «receptare», dar și tipuri de «receptori». Căci dacă există oameni cari se conduc după impulsii sau după principii, ființe mai iuți sau mai cum-pănite, individualități la care decide sentimentul sau ra-țiunea, nu s'ar putea înțelege de ce deosebiriile acestea s'ar opri în pragul artei și de ce, chiar în domeniul acesteia, n'ar exista ființe pentru care opera se rezolvă în valori de sentiment sau de rațiune, determinând pe unii la o simplă degustare pasivă a farmecului care iradiază din ea, pe alții la o atitudine activă, exprimată prin aprecieri și alte acte de judecată.

Multe probleme de estetică s'ar rezolva, dacă s'ar ține seama de realitatea tipurilor de receptare și de receptori. Polemica dintre idealisti și formalisti, care s'a urmat în tot decursul veacului al XIX-lea, se reduce în esență la neînțelegerea reciprocă a celor două tipuri marcate mai sus. Când Hegel definește frumosul drept «aparența sensibilă a Ideii», el manifestă odată cu aceasta preferința pentru conținuturile expresive, pentru elementele de clarificare. Când însă Zimmermann afirmă că numai «forma» este revelantă în materie estetică, «părțile considerate în afară de relațiile lor formale, adică materia, fiind din punct de vedere estetic indiferente»⁸, el ne face să înțelegem că

atenția sa se îndreaptă în chip unilateral către elementele de ordonare ale creațiunilor frumoase. Ar fi interesant de urmărit cum aceste poziții se dezvoltă în sistemele celor doi reprezentanți de frunte ai esteticei filosofice în secolul al XIX-lea. Adâncile analize de conținut pe care Hegel le-a consacrat artei antice și moderne dovedesc limpede că datora felul său de a recepta arta factorului asociativ. În ce-l privește pe Zimmermann, importanța factorului rațional și normativ în concepția sa este atât de evidentă, încât încadrarea ei în tipul intelectual-apreciativ poate fi făcută cu cea mai mare ușurință. Am arătat în altă parte cum multe din dificultățile legate de istoria esteticei în secolul trecut nu pot fi rezolvate decât printr-o teorie a tipurilor estetice, a cărei dezvoltare mai nouă am încercat s'o înfă-țișez în «Dualismul Artei» (1925). De altfel, nu numai în teoriile despre artă, dar și în viața ei istorică, contrastul tipurilor de receptare și de receptori trebuie recunoscut ca unul din cei mai însemnați factori propulsivi. Luptele literare și artistice se dau de cele mai multe ori în numele acestor tipuri felurite. Iar dacă artiștii învinuesc uneori pe critici că falsifică esența adevărată a artei, prezentând-o cu o răceală care pare că nesocotește viața sentimentului în ea, este drept a observa că uneori aceeași învinuire o fac criticii artiștilor și anume ori de câte ori unii față de alții se găsesc în situații tipice deosebite. Astfel de desbateri se urmează chiar în sânul criticei, unde impresionistul înfrun-tându-se cu dogmaticul, duc mai departe lupta dintre acei cari, în fața artei, vor să încerce sentimente și să depene asociații și acei cari vor s'o înțeleagă și s'o judece.

Tipurile de receptare oferă cercetătorului o chee care poate deschide lacătul multor probleme de estetică. Să adăugăm ca această chee nu trebuie manevrată ca un instrument al fatalității. Fiecare amator de artă se află

instalat în tipul său propriu, dar nu închis fără nicio posibilitate de comunicare cu exteriorul. Când, așa dar, tipul receptării nu coincide cu tipul operei în fața căreia ne găsim, avem posibilitatea să ne retușăm atitudinea, în așa fel încât valoarea eterogenă să nu ne rămână vecinic străină. Am arătat de mai multe ori în decursul acestei lucrări că valoarea nu este simpla replică a unei predispoziții a noastre, a unei nevoi care preexistă în noi. Ea este o realitate ideală, capabilă a fi intuită de spiritul nostru, chiar atunci când nevoia corespunzătoare lipsește. Valorile artei ne sunt deci accesibile, chiar dacă trebuie să depășim cercul mărginit al felului nostru obișnuit de a o recepta. Poate că odată cu acest efort ceva din intimitatea și spontaneitatea trăirii noastre în fața artei dispăre. Poate că odată cu aceasta dispăre și bucuria de a ne regăsi pe noi înșine în forme străine. Câștigăm în schimb bucuria, care nu trebuie disprețuită, a descoperirii unor ținuturi noi și a îndepărtării limitelor experienței noastre.

7. ETERONOMIA RECEPTĂRII ARTISTICE

Interesul pe care îl arătăm artei nu se explică numai prin valorile estetice ale acesteia. Pentru ca valorile spiritului și, printre acestea, valoarea estetică să ni se impună cu toată energia, simplul lor conținut este un motiv eficace, dar care poate fi completat și întărit prin motive care își au originea în noi, nu în întruparea obiectivă a valorii. Altfel nu s'ar explica de ce putem uneori trece indiferenți, chiar când le înțelegem în prețul lor, pe lângă manifestări ale adevărului, binelui sau frumosului. Am arătat de mai multe ori că valorile culturii sunt obiective, întrucât le putem intui chiar atunci când nu există în noi nevoia subiectivă corespunzătoare. Când însă această nevoie li se asociază, intuiția lor devine mai caldă și mai puternică și aderențele lor cu propria noastră conștiință se întăresc. Dacă opera de artă ajunge uneori să ne vorbească atât de energic, lucrul se explică nu numai prin valorile estetice pe care ea le întrupează, dar și prin motivele eteronomice, de proveniență intimă și subiectivă, cu care ne îndreptăm către ea.

Aceste motive sunt, în bună parte, aceleași pe care le-am văzut lucrând în sufletul artistului. Cu toate că structura artistului este diferită de a contemplatorului și, după cum am arătat altădată, procesele sufletești care-i caracterizează pe fiecare în parte sunt opuse, rădă-

cinile activității lor se ating într'un anumit punct. Imprejurarea provine poate din faptul că, în trecutul evoluției artistice a omenirii, artistul și contemplatorul se întruneau în una și aceeași persoană. Când cântărețul primitiv, de altfel ca și țăranul de astăzi, își îngâna melodia lui, el rămânea adeseori singurul său ascultător și o făcea pentru simpla sa plăcere. Odată cu diferențierea funcțiilor respective ale artistului și contemplatorului, psihologia lor a luat căi divergente, nu însă într'atât încât să nu mai aibă în comun vechile motive eteronomice care îi uneau altădată. Astăzi încă persoana care se bucură de artă o face și pentru motive comune cu ale creatorului. Nevoia de a elibera sentimente, cărora așezările sociale le interzic funcțiunea nestânjenită, apoi nevoia de a completa existența noastră, anexându-i un domeniu de experiențe mai vii, mai pasionale, în care sensualitatea și fantasia să ocupe un loc mai mare, lucrează deopotrivă și în sufletul artistului și în acel al contemplatorului. Poate că și afirmația de sine, a cărei importanță în psihologia artistului am recunoscut-o mai înainte, își are rolul ei și în îndemnul de a ne apropia de operele artei. O îndelungă frecventare a artei împrumută sufletului energii noi, adâncind experiența și îmbogățind fantasia. Arta este căutată și pentru incontestabila superioritate omenească, pe care frecventarea ei o poate împrumuta cuiva. Nu spunem că aceasta e calea cea mai bună de a te apropia de artă. Ea este însă o cale cutreerată uneori și o analiză completă a faptelor nu o poate trece cu vederea.

Există, fără îndoială, și motive eteronomice ale receptării, care rezultă pentru contemplator din situația lui specifică. Mai ales în latura de apreciere a operelor de artă, intervin factori meniți să orienteze preferința noastră și care nu cuprind în ei nimic estetic. În adevăr, preferința pe care

o arătăm unor opere de artă, sensul pe care îl dăm gustului nostru, ne clasează într'un anumit public, căruia prin voință socială dorim să-i aparținem. Astfel, multe opere de artă își câștigă admiratori, nu numai din pricina valorii lor, dar și din aceea că sunt capabile să arunce reflexul unei anumite superiorități asupra persoanelor care declară că le admiră. Există totdeauna printre acei cari aplaudă operele de artă dificile și delicate, indivizi cari nu sunt conduși decât de dorința de a se ști clasați într'un public rar și distins. Disprețul cu care aceștia privesc către valorile artistice care se bucură de audiența cea mai întinsă, nu este decât contrapartea negativă a voinței de a te distinge, o voință al cărui resort este social, nu estetic. Desemnăm un astfel de mod de a te comporta în aprecierile artistice cu numele de *snobism*. Snobismul nu explică însă toate devierile eteronomice ale gustului. Mai cu seamă când este vorba de valori artistice noi și revoluționare, publicul care le face cortegiu este într'o anumită proporție format din persoane care dorind inovația și răsturnarea în ordinea socială generală, este firesc s'o iubească și în domeniul mai restrâns al artei. Este, în adevăr, un fapt notoriu, simpatia cu care cercurile revoluționare ale unei societăți urmăresc revoluțiile estetice. Inconformismul estetic și-a sporit totdeauna rândurile cu adepți ai inconformismului social. Fără îndoială, că o astfel de constatare având numai o valoare relativă și nu una absolută și aplicându-se numai în cazurile în care prezența unor motive extraestetice este evidentă, nu putem totdeauna deduce din felul gustului cuiva, orientarea lui socială. În sfârșit, dacă în categoriile amintite până acum, motivul eteronomic activ este voința socială de a te opune sau distinge, este drept a aminti că uneori acest motiv trebuie căutat tocmai în dorința de a te asemăna și integra. Multe valori artistice își câștigă aderenți numai

pentru că sunt tradiționale sau pentru că prin ele se rostește punctul de vedere al unei națiuni, al unei clase sau confesiuni. Admirația dăruită acestor opere de artă, pentru astfel de motive, este numai un mijloc al individului de a înțări în sine conștiința grupului social și de a participa mai viu la sfera lui de valori. Există deci și un conformism estetic care se alimentează dintr'un conformism social. Vieța artistică a unui individ se orientează astfel după numeroase motive, care depășesc criteriile propriu zis estetice și numai o analiză atentă și condusă cu bună credință poate lămuri felul în care se dozează punctele de vedere atât de deosebite ale aprecierilor sale.

8. CRITICA ARTISTICĂ

O examinare mai grăbită a lucrurilor, care nu lipsește din unele tratate de estetică, prezintă critica artistică drept o aplicare a principiilor estetice filosofice la cazurile particulare ale operelor de artă. Critica artistică ar fi, așa dar, față de estetică, ceea ce este clinica medicală față de principiile fiziologiei și patologiei. Cine gândește astfel se lasă însă ademenit de analogii prea simple pentru a fi adevărate. Nu există niciun critic de artă care ținând în evidență principiile estetice sale și confruntându-le neconținut cu impresiile sau judecățile pe care i le trezește opera de artă, să decidă despre caracterul și valoarea acesteia din urmă, numai după ce invoacă pe cele dintâi. De sigur, modalitatea expunerii critice poate să ia și această formă. Mai cu seamă în vechea critică dogmatică a clasicismului, lucrarea critică părea a lua mai totdeauna forma confruntării impresiei cu principiile și a judecății călăuzite de norme deplin conștiente și exprimate. Aci nu este însă vorba de forma expunerii, care, după cum știm, poate disimula sau interverti ordinea psihologică reală. Există, de pildă, lucrări științifice care adoptă forma expunerii inductive, pornind dela fapte și culminând în adevăruri generale, deși procesul psihologic care le-a stat la bază a putut fi tocmai contrariul, cercetătorul putând porni dela un adevăr general, în cadrul căruia a încercat apoi să comprime materialul empiric al faptelor.

Imprejurarea poate fi și alta. Cercetătorul poate să dea o formă deductivă expunerii sale, deși adevărurile generale dela care pornește n'au fost obținute decât printr'o elaborare anticipată a materialului empiric. Forma expunerii nu permite deci nicio concluzie cu privire la realitatea procesului psihologic. O constatare care trebuie să ne facă prudenți când este vorba a afirma că există vreo critică artistică, fie chiar numai aceea a dogmatismului clasic, care să pornească dintr'o aplicare deliberată a principiilor estetice.

Aceasta nu înseamnă nicidecum că orice critică artistică este și trebuie să rămână o simplă înseilare de impresii, căroră le lipsește orice atingere cu sfera rațională a principiilor. Atingerea există mai totdeauna, dar nu prin baza procesului critic, așa cum socotește prejudecata indicată mai sus, ci prin plafonul și culminarea lui. Critica artistică nu pornește sau trebuie să pornească dela principii, ci trebuie să le atingă în cele din urmă și le atinge de fapt în întruchipările ei cele mai perfecte. Pentru punctul nostru de vedere, critica artistică trebuie să fie o formă a receptării artei și anume forma ei cea mai completă și mai înaltă. Critica trebuie să fie o etapă a receptării, cea din urmă și aceea care le înglobează pe toate cele precedente. Criticul trebuie să evolueze din contemplatorul comun și să reprezinte plenitudinea de funcțiuni a acestuia. Aceasta este deci o concepție normativă a criticei, idealul ei, anticipat de fapt, în realitatea literaturii critice, de atâtea forme ale criticei, câte elemente, etape sau tipuri ale receptării artistice există.

În adevăr, există mai întâi o formă descriptivă și asociativă a criticei care nu este mai mult decât transcrierea conținutului de sentimente obiective, dispoziționale și reactive pe care opera de artă le trezește și reveria individuală în legătură cu ele. Criticul descrie, în asemenea împrejurări, ce simte în fața operei de artă și ce visează în legătură cu ea.

Impresionismul critic, forma cea mai elementară a criticei artistice, nu este altceva. Pe o etapă mai sus, criticul devine atent nu numai la aceste conținuturi eteronomice ale operei de artă sau în legătură cu ea, dar și la înlănțuirea specific estetică a elementelor înlăuntrul ei și la pecetea pe care le-a imprimat-o viziunea originală a artistului. Este forma mai înaltă a *criticei morfologice și stilistice*, care scoate în evidență felul în care se gradează interesul în decursul receptării operei, motivațiile ei lăuntrice, particularitatea lumii de valori pe care ea o reactivează și unitatea de viziune care o susține. Pe o etapă încă mai înaltă, criticul nu se mulțumește numai să exprime astfel de judecăți cu privire la morfologia și caracterul stilistic al operei, ci ajunge să formuleze și aprecieri în legătură cu scăderile sau avantajele ei, precizând dacă opera este în adevăr unitară și originală sau nu, dacă răsunetul ei rămâne superficial sau adânc și dacă ea poate fi considerată ca o creațiune nouă, bogată în inițiative și atingând un nivel de armonie și plenitudine în raport cu unele inițiative anterioare sau dacă nu cumva este o simplă întocmire epigonică sau o simplă bizarerie fără niciun viitor. Numai în cadrul acesta al *criticei apreciative* intervin principiile de valorificare, după cum se vede însă, nu ca expresia unei poziții inițiale, ci ca un punct în care procesul critic culminează în cele din urmă.

Dacă lucrarea critică ar debuta cu afirmarea principiilor și ar continua cu aplicarea lor consecutivă la cazul particular al operelor, ea n'ar fi altceva decât un rece exercițiu școlăresc sau o operație mecanică, lipsită de orice putere de a convinge pe cineva. Căci în materie critică, forța aprecierilor izvorește din limpezimea judecăților de structură care le susține, dintr'o vedere clară asupra morfologiei și caracterului stilistic al operei. Ce valoare puteau avea oare aprecierile criticilor francezi din veacul al XVIII-lea asupra

dramei lui Shakespeare, declarat drept un « autor barbar », cât timp se putea face dovada că astfel de estimații nu erau conduse de o înțelegere limpede și adecuată a particularității stilistice și a formei intime pe care o posedă opera marelui poet englez? Tot astfel, orice judecăți morfologice și stilistice trebuie să se sprijine pe trăirea operei, pe asimilarea ei sentimentală. Căci judecățile artistice nu se aplică asupra unui material mort, inert și exterior, ci asupra unor evenimente intime, care trebuiesc realizate în deplina lor existență subiectivă, mai înainte de a trece la raționalizarea lor. Cum am putea oare vorbi despre unitatea operei, despre interesul și motivația ei, despre felul caracteristic al viziunii care o animă, dacă opera însăși n'ar fi devenit în prealabil un eveniment intens resimțit al conștiinței noastre? Formele și etapele lucrării critice se condiționează deci în ordine succesivă și ascendentă. Și dacă simplul impresionism ne-a apărut ca o formă elementară și primitivă a criticei, dacă forma ei dogmatică și apreciativă ni s'a dovedit mecanică și neconvingătoare, este drept a spune că numai întinsa curbă care unește aceste două extreme, poate elimina neajunsurile lor, integrând chipul deplin și ideal al criticei de artă. Evident, integrarea poate uneori să nu se producă, de vreme ce există nu numai etape ale receptării, dar și tipuri ale ei. Și dacă există un tip sentimental-asociativ al receptării și unul intelectual-apreciativ, există fără îndoială și tipurile corespunzătoare de critică, marcate de condiția involutivă a tuturor structurilor tipice. Există critici cari nu se pot ridica peste simplele impresii sentimentale și critici cari nu izbutesc niciodată să dea o bază de intuiție judecăților și aprecierilor lor. Orice structură morală este, în adevăr, un ansamblu de limite și fatalități, în raport cu care idealul criticei reprezintă ținta unei depășiri și a unei însumări mai bogate. Critica cea mai bună este deci aceea

care reușește să înfrângă fatalitatea structurilor, aceea care se dovedește aptă a reflecta opera cu cât mai multe mijloace și din cât mai multe puncte de vedere. Criticul cel mai bun este acela care nu opune nicio rigiditate operei, care se oprește să-i răspundă cu un aparat de rezonanță care nu emite decât un singur sunet. Este cel mai bun, criticul care nu este prizonierul unei singure structuri și acela care, reușind să se depășească pe sine, poate intra și răsfrânge din lăuntru structurile de opere cele mai diverse. După cum a observat cu multă finețe criticul francez Albert Thibaudet, un anumit liberalism al conștiinței este o condiție indispensabilă a criticei.

Rezultă oare din toate acestea că estetica nu poate fi de niciun ajutor criticei artistice? Nu punem această întrebare cu intenția de a găsi o legitimare estetice, care, ca știință, se poate dispensa de valoarea oricărei utilități. Dar, deoarece critica artistică nu este o simplă aplicare a principiilor estetice, în relația în care stă o activitate practică cu fundamentul ei teoretic, nu rezultă cumva că estetica poate rămâne indiferentă criticilor? Este sigur că lucrurile nu stau așa, deoarece principiile estetice trebuie să rămână la dispoziția criticului, pentru a interveni ca forțe de valorificare în momentul în care procesul critic este destul de înaintat. Dar intervenția aceasta nu apare ca un act deliberat, în care principiile și impresiile se confruntă ca două serii de elemente exterioare unele altora. Principiile valorificatoare ale esteticei intervin în lucrarea critică dinlăuntru, ca niște forțe adânc însumate ale conștiinței criticului, ca niște energii spontane ale culturii lui. Criticul nu poate rămâne un simplu contemplator mai sensibil; el trebuie să aibă și o conștiință estetică și dacă această conștiință a trecut prin școala reflecției filosofice asupra artei, este de presupus că reacțiile lui vor fi mai bogate și mai complete.

9. CATEGORIILE ESTETICE

O expunere a întregului domeniu al esteticei, cum a fost aceea încercată în lucrarea noastră, nu poate să nu se oprească și în fața problemei *categoriilor estetice* sau a *modificărilor frumosului*, niște nume colective prin care sunt înțelese anumite impresii tipice pe care le putem primi dela artă, precum frumosul și urîtul, comicul și humorul, grațiosul, sublimul și tragicul. Se cunoaște locul important pe care problema modificărilor frumosului l-a ocupat în sistemele de estetică idealistă ale veacului trecut. Insemnătatea acestui loc decurgea din două feluri de considerații. Mai întâi, din pricina faptului că prin teoria categoriilor estetice se putea întrece exclusivismul preocupărilor pe care teoriile estetice ale clasicismului le lăsase moștenire. Estetica clasică, așa cum sistematizase experiența artistică a lumii greco-romane, nu prevăzuse de fapt decât o singură formă a artei și anume *frumosul*, adică acea varietate a ei caracterizată în obiect prin stilizare idealistă și în subiect, printr'o atitudine de contemplație liniștită, pătrunsă, în general, de sentimente plăcute. Chiar tragediile și comediile trebuiau să rămână creațiuni frumoase. Termenul de frumos este luat, în acest înțeles, în una din accepțiunile lui posibile și anume în aceea limitată de categorie estetică, nu în accepțiunea mai largă de *izbutit estetic*, care a fost totdeauna folosită în cursul acestei lucrări. În terminologia tratatului

nostru, frumoase sunt toate operele care realizează condițiile constitutive ale artei, pe când pentru idealști, numai operele subordonate vechiului ideal clasic merită acest nume. Experiența artistică mai nouă făcea într'acestea dovadă că idealul care conducea vechea estetică a clasicismului devenise cu totul insuficient. Mai cu seamă arta culturilor creștine și nordice nu mai putea fi încadrată în formula frumosului. Nici arhitectura sau sculptura gotică, nici drama lui Shakespeare, nici barocul sau rococoul nu puteau intra în limitele vechii estetice. De aceea, nu este de mirare că tocmai în Englitera și într'un moment în care se poate înregistra aurora marei mișcări europene a romantismului, un cercetător ca Ed. Burke simte nevoia să dubleze vechea teorie a frumosului, prin aceea mai nouă, deși cu unii strămoși, a sublimului ¹. Din acest moment, dicotomia frumos-sublim apare în toate tratatele de estetică. Kant o introduce în « Critica Judecării » și o face populară. Dar faptul cel mai hotărîtor de care estetica trebuia să țină seama, este folosința întinsă pe care creația mai nouă o dădea categoriei *urîtului* în artă, adică acelei varietăți a ei definită în obiect printr'o violentă caracterizare realistă și, în subiect, printr'o atitudine de împotrivire, pătrunsă de numeroase sentimente neplăcute. Se cunoaște rolul pe care l-a jucat urîtul în arta romantică și în aceea a culturii cu care romantismul înnodea cu o deosebită predilecție firul tradiției, cultura gotică a Nordului. Fr. Schlegel, una din căpeteniile romantismului german, cere deci o estetică a urîtului, cu mult înainte ca Victor Hugo în Franța să pledeze pentru drepturile lui, în numele adevărului în artă ². Expresia sistematică a acestei năzuințe apare însă abia la mijlocul veacului trecut, odată cu lucrările unui Fr. Th. Vischer și ale unui K. Rosenkranz, care publică pentru prima oară un vast tratat închinat « Esteticei Urîtului » ³. Cu acești teoreticieni, urîtul nu mai

este de altfel o simplă categorie estetică și, ca atare, un concept periferic al științei. El devine, alături de frumos, conceptul ei central, substanța care precipită toate formele artei. Căci după cum răul este forța propulsivă a binelui, limita dela care pornește și peste care trebuie să se afirme idealul moral al omului, tot astfel urîtul este materia asupra căreia se aplică acțiunea de idealizare a frumuseții. Astfel, pentru Vischer, toate formele artei, comicul și humorul, sublimul sau tragicul, rezultă din dozări diferite ale frumosului și urîtului și din variate raporturi dialectice între ele. Toate formele artei sunt deci alterări ale frumosului pur și adevărata problemă estetică este aceea a modificărilor frumosului. Punerea acestei probleme în centrul de perspectivă al cercetării avea deci avantajul de a îndepărta limitele prea apropiate ale vechii estetice clasice și de a oferi replica teoretică față de aspirația timpului către forme viguroase caracteristice ale creației.

* * *

Astăzi, când toate aceste nevoi au fost pe deplin satisfăcute, putem examina problema categoriilor estetice cu mai multă libertate. Ne putem întreba dacă un tratat modern de estetică se cuvine a se ocupa despre ele altfel decât pentru a le îndepărta din vechiul loc de favoare pe care îl ocupau în idealism⁴. Căci, mai întâi, nu se vede de loc de ce categoriile estetice ar fi reduse la acelea care sunt menționate în mai toate expunerile de ansamblu ale esteticii: frumosul și urîtul, grațiosul, comicul și humoristicul, sublimul și tragicul. Impresiile pe care le putem primi dela artă se mai pot grupa și în alte clase tipice, cum ar fi de pildă bizarul, fantasticul, fiorosul, solemnul, idilicul, ș. a. m. d. Unii cercetători și-au dat seama de posibilitatea și de nevoia de a spori numărul categoriilor estetice tradiționale.

Cum însă năzuința de a nu lăsa la o parte niciuna din clasele tipice de impresii ar fi putut conduce la o lucrare de analiză dintre cele mai oțioase, cercetătorii s'au hotărât uneori să comprime nouile categorii în cadrele celor vechi. Astfel, cine parcurge sistemul lui J. Volkelt are ocazia să observe cum printre varietățile sublimului sunt trecute și categorii care nu mai au nimic de a face cu accepțiunea pe care i-a dat-o termenului Pseudo-Longin către finele Antichității și pe care au înprospătat-o Burke, Mendelssohn sau Kant, pentru timpul nostru. Volkelt, de pildă, trece printre varietățile sublimului și impresia de solemnitate (*das Feierliche*)⁵. Este evident însă că între sentimentele pe care le încercăm în fața oceanului deslănțuit și acelea pe care ni le sugerează o festivitate de mare pompă, cum ar fi învestirea unui însemnat conducător politic sau religios, nu este nimic comun sau numai analogii atât de îndepărtate, încât înglobarea lor într-o singură clasă riscă să nesocotească ceea ce este mai propriu fiecăruia din ele. Teroarea, care după toate analizele consacrate sublimului dinamic al naturii, este unul din elementele sigure ale impresiei de ansamblu, lipsește din sentimentul solemnității. Iar reverența, emoția întăritoare de respect și admirație, o adresăm în cazul sublimului, după cum s'a mai spus, personalității noastre morale, aceleia care, întocmai ca trestia gânditoare a lui Pascal, ajunge să se resimtă superioară chiar forțelor celor mai cumplite ale naturii, pe când în cazul festivului, ea se adresează unei persoane străine, a cărei demnitate o privim cu satisfacție, fără umilința și strivirea noastră, dar și fără afirmarea orgolioasă de noi înșine în momentul următor. Solemnul nu poate deci lua loc în sfera sublimului, unde nu s'a putut situa întâmplător decât pentru a nu deschide poarta numărului aproape nelimitat al așa numitelor categorii estetice.

Spun: așa numitele categorii estetice, pentru că toate noțiunile înșirate mai sus țin de conținutul eteronomic al operelor, dar nu de forma prelucrării lui estetice. Nici frumosul sau urâtul în înțelesul lor limitat, nici celelalte categorii amintite sau acelea care le-ar putea spori șirul în chip aproape nesfârșit nu reprezintă moduri specifice de organizare ale materiei sau ale datelor conștiinței. Ele desemnează deopotrivă conținuturi; ele sunt noțiuni care se aplică materiei sau fabulației operei. Așa numitele categorii *estetice* stau deci în afară de sfera estetică a artei. Imprejurarea devine evidentă, dacă ne gândim că există nu numai un frumos, un urât sau un grațios al artei, dar și astfel de însușiri ale naturii, pentru a nu mai vorbi de sublim, ale cărui caractere au fost stabilite mai cu seamă în legătură cu aspectele infinite sau deslănțuite ale firii. Există apoi un comic sau un humoristic al împrejurărilor sociale și un tragic care însângerează istoria. S'ar putea obiecta că nu descoperim toate aceste însușiri în realitatea practică, decât după ce privirile noastre au fost formate în școala artei. Și de fapt, adeseori când rămânem mișcați în fața frumuseții unei femei pomenim numele Venerei de Millo sau al Mona-Lisei. Adeseori descoperim în avarul de care râdem pe Harpagon, după cum recunoaștem cu un zâmbet plin de simpatie pe Don Quichotte în idealistul depărtat de realitate. Numele acestor figuri sau ale acestor eroi revin adeseori pe buzele noastre când este vorba să caracterizăm frumosul, comicul sau humoristicul din natură și societate. Există însă destule cazuri în care astfel de impresii se constituiesc și fără sprijinul vreunei amintiri din literatură sau artele plastice. Nici farmecul care pune stăpânire pe sufletul îndrăgostitului, nici veselia invincibilă a școlarului care observă maniile comice ale magistrului său nu se călăuzesc de vreun model artistic. Cineva ar da chiar dovada unei regretabile răceli

a sufletului și n'ar mai lăsa nicio îndoială că adevărata emoție nu se produce în conștiința sa, dacă în fața întâmplării unui om plin de virtuți care cade victima asprelor întocmiri sociale, n'ar putea să spună decât că el îi amintește pe Antigona lui Sophocle sau pe Torquato Tasso al lui Goethe. Tragicul nu este numai o închipuire a poezilor, dar o trăsătură constitutivă a realității, astfel întocmită încât eroul tragic ajunge să cadă jertfă tocmai din pricina excelenței caracterului său ⁶. Dacă tragicul ar exista numai în închipuirea poezilor și nu în firea lucrurilor, el n'ar mai putea stoarce din sufletul nimănui acel amestec de teroare, de milă și de admirație în care s'a recunoscut componentele emoției tragice. Nu numai, așa dar, că tragicul realității nu este resimțit prin analogie cu acel al poeziei, dar mai degrabă acesta din urmă își extrage toată forța și valoarea lui din tragica întocmire morală și metafizică a realului. Dacă fabulele tragice nu s'ar desprinde din acest fundal al realității, ele n'ar fi decât un simplu joc care n'ar putea mișca pe nimeni.

Tot astfel, comicul sau humoristicul trezesc veselia noastră pentru că denunță stări reale de lucruri. În adevăr, redus la tipul său cel mai general, comicul este totdeauna o impostură demascată și făcută, odată cu aceasta, nepriemjioasă. Humoristicul este și el o demascare, dar una care ajunge să descopere o valoare înaltă sub aparențele umile sau stângace care o ascund. Râdem în ambele prilejuri, dar în primul caz pentru a pedepsi și în cel de al doilea pentru a răscumpăra. Veselia noastră are în fiecare din aceste împrejurări câte o altă semnificație ⁷. Sigur este însă că operele poezilor nu ne-ar înveseli atâta dacă, în ambele cazuri, n'am continua o luptă împotriva imposturii și în favoarea meritului modest și ascuns, pe care o începem din viața reală. Totdeauna râsul este semnul unei

satisfacții, înregistrată până și în starea de mai bună dispoziție a corpului nostru, crescut parcă în puterile lui. Astfel de satisfacții, la care participă întreaga noastră ființă, nu s'ar produce însă, dacă n'am răspunde cu ele realității lucrurilor și nu închipuirii poezilor. Râsul poezilor este făcut posibil și este întemeiat pe râsul tuturor oamenilor cari au trebuit vreodată să smulgă masca de pe chipul nulității împodobite cu aparența valorilor sau de pe acela al valorii adevărate, ascunsă după chipuri de a fi și de a face inferioare rangului ei. Există un *serios* al comicului, fără de care n'am râde. Chiar în fața improvizațiilor celor mai bufe ale unui măscărici de bălci râdem pentru că ne reamintim de un defect omenesc pe care l-am demască altădată și de care am râs în trecut. Astfel, dacă râsul este totdeauna o satisfacție, râsul pe care ni-l produc înfățișările artei comice, este o satisfacție îndoită, prin confirmarea pe care ne-o dă geniul lucid al artiștilor. S'a spus că emoția comică are un caracter social, deoarece nu ne înveselim cu adevărat decât în societate și nu ne putem sustrage contagiunii comice care a cuprins o adunare. Chiar în cazul cetirii solitare a unei schițe humoristice sau a contemplării fără martori a unei caricaturi, stabilim o legătură de societate cu un semen plin de prestigiu și anume cu artistul creator al acestor opere.

Să adăugăm că, întocmai ca tragicul, comicul sau humoristicul, nici frumosul, urâtul sau grațiosul nu ne izolează în idealitatea areală a artei, ci ne apropie de realitatea naturii. Lucrul este atât de adevărat încât putem distinge cu multă limpezime între frumusețea, urîtenia sau grația modelului natural și meritul estetic al prelucrării lui estetice. Există modele de o mare frumusețe sau grație, în care adică lucrarea de creștere a naturii a ajuns la deplina ei înflorire sau a primit răstrângerea unei superioare sfere

spirituale și care în redarea lor artistică nu sunt decât opere neizbutite și banale. Există dimpotrivă modele umane de o fioresă urîtenie, în care adică lucrarea de înflorire a naturii a fost comprimată, abătută⁸ sau retrogradată către un tip bestial din seria evoluției filogenetice și care poate rămâne baza unei capodopere artistice. N'am putea însă distinge atât de clar între frumusețea, grația sau urîtenia modelului sau a motivului și aceea a transfigurării lor artistice, dacă cele din urmă n'ar ține de sfera evaluărilor estetice și cele dintâi de sfera evaluărilor extraestetice. Fără îndoială, artiștii cari își aleg materii frumoase continuă lucrarea naturii când preferă operațiile de stilizare idealistă, tot astfel artiștii cari tratează urâtul, când optează pentru stilizările caracterizante. Din această pricină, poate că în realitate nu există femei atât de frumoase ca în pânzele lui Raffael sau Tizian, nici bărbați atât de urîți ca în acele ale lui Goya. Aceasta nu înseamnă de loc că frumosul și urâtul nu există în natură și că, mai înainte de intervenția artei, forțele naturii însăși nu s'au însărcinat a conduce pe unii indivizi la gradul suprem al înfloririi lor armonioase și nu i-au împiedecat sau abătut pe alții, făcând ca tipul specific al umanității lor să se închircească și să se ascundă sub diformitățile vârstei, ale bolii, ale viciului sau ale unei munci istovitoare și degradante.

Constatarea că așa numitele categorii țin de conținutul eteronomic al operelor mai rezultă și din aceea că ele sunt supuse unei variații în timp, care limitează epoca în care sunt folosite cu mai multă preferință. Am arătat și altădată că operele de artă sunt vremelnice prin conținutul lor. Când interesul pentru acest conținut determinat scade sau dispare, operele de artă par a fi atinse de o bătrânețe, din care nu le salvează parțial, decât însușirea lor de realizări estetice, adică de prelucrări ale materiei sau ale datelor con-

științei, peste care s'a imprimat pecetea sufletului original al artistului. Dacă însă facem abstracție de caracterul estetic al operei, rezervând atenția noastră pentru cuprinsul categorial al operei, observăm adeseori cum acesta din urmă nu poate să se sustragă oscilațiilor timpului. Astfel, în tot decursul veacului trecut, idealul frumuseții a cunoscut soarta unei impopularități, care a putut face discutabil chiar meritul unui artist ca Raffael. Publicul artistic arăta un fel de oboseală în fața frumuseții desăvârșite și cu orice preț. Gustul epocii mergea către caracterizările mai realiste și adevăratul model omenesc care conducea silințele artistice încetase de a mai fi tipul uman desăvârșit, așa cum putuse ieși din înflorirea nestingherită a naturii, pentru a lăsa locul omului determinat de condițiile relative ale existenței lui istorice, sociale sau biologice. În același fel s'a putut constata dispariția tragediei ca gen literar, ba chiar a sentimentului tragic din cuprinsul întregii literaturi: un proces care în ultimul secol n'a încetat să se accentueze. Răsărită odată cu concepția eroică a vieții, adică cu atitudinea omului potențat în conștiința de sine până la punctul în care îndrăznește lupta nimicitoare cu forțele naturii și ale destinului, tragedia nu s'a putut menține în cadrul democrațiilor nivelatoare ale secolului trecut. Și fiindcă eroul tragic nu mai poate fi nicăieri identificat în masele burgheze și conformiste, trăind pacinice și ocrotite de statul polițienesc al liberalismului, vechile tragedii continuau a fi cetite și admirate, dar nu mai vorbeau nimănui cu acea căldură, pe care o resimțea încă omul mai tânăr și mai individualist al unor societăți în care viața era o continuă luptă cu natura, cu destinul necunoscut, cu Zeii inclementi. În insula individualistă a Nordului scandinav, tragedia mai trăiește un singur moment cu Henrik Ibsen, dar geniul acestui mare poet n'a putut împiedica procesul care se găsea în curs ⁹.

Tragedia n'a putut fi salvată nici de el, nici de silințele împreunate ale unui Nietzsche și Wagner. Nietzsche sfârșește prin a admira opera «Carmen» a lui Bizet, după ce recunoscuse că odată cu «Parsifal», Wagner părăsise idealul tragic, în favoarea unei concepții a omului care își găsește îndeplinirea destinului său, nu în lupta eroică, ci în senzația liniștitoare a atingerii misterelor divine. Este de altfel puțin probabil că publicul care venea în număr din ce în ce mai mare să asculte dramele muzicale ale lui Wagner să fi vibrat vreodată tragic și eroic. Marele succes al acestor compoziții provenea din alimentul moral pe care îl găsea în ele, o lume obosită, dornică de spectacole strălucite sau de senzații quietiste, care să adoarmă turmentata conștiință de sine, cum această muzică în contact cu subconștientul omului putea oferi din abundență ¹⁰. Crepusculul frumosului și al tragicului în arta mai nouă dovedește că aceste categorii sunt noțiuni determinate istoric, ținând de conținutul eteronomic și vremelnic al operei, nu de forma nesfârșit mai durabilă a prelucrării estetice.

În fine, așa numitele categorii sunt noțiuni obținute dintr'o sistematizare a aspectelor vieții sau ale naturii sub un alt unghi decât acel propriu zis estetic. De obicei, ele sunt noțiuni metafizice sau morale. Cine urmărește, de pildă, felul în care s'a constituit noțiunea modernă a sublimului se poate cu ușurință convinge de caracterul ei eteronomic. Undeva, la bază, departe, poate pe la mijlocul primului secol după Christos, apare prima dovadă a unei sensibilități care a vibrat în contact cu sublimul și care era a unui om trăind în sfera culturii grecești și iudeo-creștine. Autorul necunoscut al «Tratatului despre Sublim», un grec sau un evreu din epoca elinismului, aduce exemple despre sublim atât din textele homerice, cât și din acele ale Bibliei, din care spicuește versetul renumit al Genezei: «A spus

Dumnezeu să se facă lumină și lumină se făcu; să se facă pământul și pământul se făcu ». Intr'acestea, teoria modernă a sublimului, așa cum au elaborat-o un Kant sau un Schiller, păstrează din sfera de reprezentări ale creștinismului, ideea superiorității nemăsurate a personalității morale a omului, depozitarea unei scânteii desprinsă din Divinitate, care ne face să ne simțim mai presus de puterile răsvrătite ale naturii și chiar de infinitul ei. Infinitul naturii este apoi o idee apărută lumii moderne odată cu modificarea icoanei astronomice a lumii în timpul Renașterii. Atunci, în acele secole de profunde schimbări, apare minții omenesci odată cu ideea infinitului, sentimentul de nobil orgoliu al omului care îl gândește și se ridică astfel deasupra lui. Poate că sentimentul modern al sublimului a vibrat mai întâi în sufletul filosofilor astronomi ai Renașterii, în sufletul unui Nicolaus Cusanus și Giordano Bruno, privind desfășurarea cerului înstelat, căruia, în chip foarte semnificativ, Immanuel Kant nu-i găsea o realitate care să-i facă echilibru decât în legea morală, prezentă în adâncurile conștiinței umane. Este absolut sigur că teoria modernă a sublimului nu s'a format din prelucrarea unui material artistic sub un unghi estetic, ci din speculația metafizică și morală asupra naturii și omului.

Tot astfel, teoria grațiosului, apare încă din prima clipă la Plotin ca un moment esențial al sistemului său filosofic. Pentru Plotin, grația nu este decât reflexul ideii de Bine în lumea inteligibilelor¹¹. Și cu toate că, pentru noi, între timp, ideea de grație s'a laicizat prin folosința deseori frivolă pe care i-a dat-o secolul al XVIII-lea, Schiller a știut să restabilească legătura cu vechile ei izvoare spirituale, înțelegând prin grație acel fel de a se mișca al omului, care nu manifestă eforturile penibile ale unei voințe morale în luptă cu instinctele și inclinațiile, ci o spontaneitate ușoară

și fericită, care dovedește că voința morală și inclinațiile au ajuns să se armonizeze în unitatea « sufletului frumos ». Grația este deci documentul unui merit, care n'a trebuit să fie cucerit, dar pe care îl posedă sufletele atât de fericit întocmite, încât fără nicio silință și în chip cu totul natural, toate faptele lor păstrează o întipărire de noblețe¹². Vechea explicație metafizică a lui Plotin este astfel înlocuită de Schiller cu una de caracter etic, dar speculația acestuia din urmă continuă a se mișca într'un cerc atât de evident eteronomic, încât în tratatul său despre « Grație și demnitate », el nu simte niciodată nevoia să invoace vreun exemplu împrumutat artei. Nu mai este necesar să amintesc și celelalte categorii, despre care lucrurile esențiale au fost pomenite mai sus, pentru a înțelege că oricare din noțiunile acestea pun în mișcare reprezentări metafizice și morale și că, aplicate la artă, ele aparțin sferei extraestetice.

* * *

Se pune însă întrebarea, dacă în această calitate chiar, categoriile nu trebuie să ocupe un loc mai întins în cercetarea estetică? Am arătat altădată mai pe larg cum conținutul eteronomic al operelor determină forma lor. Ceea ce o operă devine, spuneam atunci, atâră și de conținutul de valori pe care ea îl cuprinde. Nu cumva există atunci o structură specifică a frumosului și urâtului, a tragicului și sublimului, a grațiosului, comicului și humoristicului? Nu există oare moduri speciale de izolare, ordonare, clarificare și idealizare care corespund acestor conținuturi eteronomice? Fără îndoială că astfel de moduri există. Mulțumindu-ne cu puține exemple, vom spune că eroul tragic nu este niciodată ales din aceeași lume ca personajul comic. Altfel de sentimente de relație sunt întreținute cu unul și cu celălalt și fiecare din ei este izolat într'un alt plan al realității

sociale. Poetul privește de jos către eroul tragic, în timp ce urmărește de sus tribulațiile figurii comice, cu un sigur sentiment al propriei sale superiorități. Din această pricină, poetul comic merge uneori până la caracterizări de amănunt, care nu apar niciodată sub pana tragicului. Eroul tragic se menține în linia unei simplități monumentale, pe când odată cu comedia se introduce, chiar în epocile clasice, un netăgăduit curent de realism. Caracterul tragic este rotunjit în perfecțiune sferică asupra sa însuși, închis față de adversitățile naturii, societății sau destinului, care îl pot sdrobi, dar nu altera. Figura comică este însă contradictorie prin excelență și gata să se despice în elementele ei, îmbinate într-o unitate cu totul precară și provizorie. Compoziția tragică va cere deci o stringență a organizării ei, un statism de bloc masiv, care nu este necesar comediei. Frumosul este într'acestea coordonat cu noi; apariția lui este situată într-o lume accesibilă, față de care nutrim sentimentele unei cordialități deferente. De aceea detaliile caracterizării lui pot fi mai numeroase decât în cazul tragicului, deși mult mai puține decât în acela al comicului sau al humoristicului. Nu trebuie să ne uităm prea de aproape la figurile care urmează să rămână frumoase; considerarea lor trebuie să păstreze un grad de generalitate, în lipsa căruia frumosul poate să alunece către alte tipuri. Pitorescul este dușmanul frumuseții. Viziunea plastică îi este cu mult mai proprie. Grația aparține de asemeni tipurilor idealiste, deși ea ni se poate desvălui și de sub aparențe ingrate, tratate cu minuție realistă. În acest caz, ea se asociază însă cu humorul, ceea ce de fapt se întâmplă destul de des. Conținuturile eteronomice desemnate prin numele categoriilor au astfel numeroase consecințe în structura operelor, dar nu unele care să nu poată fi reduse la tipurile de artă descrise încă din primul volum. Ceea ce este mai general în struc-

turile posibile ale operelor, așa cum sunt ele determinate de felurile conținuturi eteronomice amintite, a fost, așa dar, descris de mai înainte. Ceea ce este însă cu totul special, pentru că rezultă dintr-o diferențiere a conținutului pe care categoriile amintite nu o istovesc nicidecum, se rezolvă într-o seamă de însușiri care trebuiesc examinate dela caz la caz și pe care estetica generală le poate lăsa în afară de cercetarea sa.

S F Â R Ș I T

NOTE

I. PROBLEMELE PRELIMINARE ALE ESTETICII

1. FRUMOSUL NATURAL ȘI ARTISTIC

¹ G. W. FR. HEGEL, *Vorlesungen über Ästhetik*, hgb. von *Hotho*, 3. Bd. 1849, I, pag. 131 și *passim*. Același mod de a reflecta legătura dintre frumosul natural și artistic în raport cu obiectul esteticii a fost aproape permanent în cadrul idealismului. Părerea lui HEGEL este anticipată de SCHELLING, care scrie: « Cercetătorul entuziast al naturii cunoaște pe cale sensibilă adevăratele modele (Urbilder) ale formelor, pe care în natură le găsește exprimate numai într'un chip confuz, abia în operele artei și în chipul în care lucrurile concrete apar în acestea (Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums, 1803, 14, Vorl., *in fine*) ». Pentru SCHELLING estetica devine astfel filosofie a artei. La fel pentru SOLGER (*Vorlesungen über Ästhetik*, I—II, hgb. v. *P. Heyse*, 1829). Ceea ce numim frumosul natural nu este pentru acest cercetător decât produsul considerării naturii ca opera unei arte divine sau prin prisma fantasei creatoare (I, 10; II, 215 urm.). În același fel SCHLEIERMACHER (*Vorlesungen über Ästhetik*, hgb. von *Lommatzsch*, 1842) exclude din estetică studiul așa numitului frumos natural, ca unul care nu este produsul activității omenești, cum este arta (pag. 34). FR. TH. VISCHER (*Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, II. Bd., 1847, pg. 3—24) urmează părerea maestrului său HEGEL, când rezervă frumosului natural simplul rol de a pune fantasia în mișcare, pentru a găsi sub înfățișarea lui brută, forma pură a artei. Desvoltând acest punct de vedere, ajunge VISCHER mai târziu (*Kritik meiner Ästhetik*, *Kritische Gänge*, VI, 1873) să ceară excluderea așa numitului frumos natural din sistemul esteticii. Ideea unui frumos natural ar presupune o varietate a frumuseții existând independent de corelația unei conștiințe, ceea ce nu poate fi niciodată cazul. În doctrina contemporană obiectul esteticii este redus la frumosul artistic de K. LANGE (*Das Wesen der Kunst*, I—II, 1901, 2. Aufl. 1907) și sub numele de « știință generală a artei », de E. UTITZ (*Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* I—II, 1914—1920).

² Despre frumusețea întregii naturi (*allgemeine Weltschönheit*) vorbește și JULIUS SCHULTZ (*Naturschönheit und Kunstschönheit*, in *Zeitschrift für*

Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, VI, 1911, 2, pag. 214 urm.). Aspectele urite ale naturii, cum sunt de pildă organismele care ne inspiră spaimă sau desgust, obțin acest efect numai prin analogiile pe care le sugerează cu anumite defecte sau infirmități omenești. Maimuța este urită numai pentru că amintește pe unii oameni diformi. « Chiar creaturile respingătoare, scrie SCHULTZ (op. cit., pag. 217), reintegrează frumusețea generală a lumii, pentru cine reușește să elimine din conștiință acele comparații fatale și să restabilească starea de contemplație pură ». Explicația faptului că întreaga natură ne apare frumoasă, o găsește E. UTITZ în împrejurarea că o însușim cu sentimentele noastre mai profunde. « O operă de artă, scrie UTITZ (*Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, vol. 1914, pag. 167), poate să ne pară inferioară, pentru că resimțim « voința » manifestată în ea drept neînsemnată, meschină sau ridicolă. Acest lucru este în fața naturii cu neputință, deoarece proiectăm în ea trăirea noastră cea mai intimă și numai rareori suntem înclinați către acea aspră și nemiloasă auto-critică, menită a ne face să găsim această trăire deopotrivă de neînsemnată, meschină sau ridicolă. Chiar dacă am ajunge în această situație, am condamna numai propria noastră incapacitate... Natura și arta stau în fața aprecierii noastre ca două date în întregime felurite. Artă este ceva plasticizat, format, pătruns de o voință determinată care se comunică tocmai prin felul particular al plasticizării și formării. Această « voință » o împrumutăm noi naturii, umplând astfel cu viață niște forme goale. De aceea judecăm noastră de valoare nu atinge natura, ci pe noi, întrucât înțurcăm în aceeași persoană pe creator și pe acel care se bucură de creație. Din această pricină, ar fi poate mai bine în loc de a spune: « Natura este pretutindeni deopotrivă de frumoasă » să afirmăm că, întrucât atârnam de ea, natura este totdeauna la fel de capabilă să prilejuiască trăirea estetică ».

³ Caracterul etero-cosmic al artei îl relevă și AL. BAUMGARTEN (*Meditationes philosophicae de nonnulis ad poema pertinentibus*, 1753, § 52, tr. germ. A. RIEMANN, in *Bausteine zur Geschichte der deutschen Literatur*, hgb. v. *Fr. Saran*, 1928, pag. 123), care creează și expresia: *figmenta heterocosmica*, ficțiuni poetice imposibile în cadrul acestei lumi, pe care le distinge de altfel de ficțiunile imposibile în cadrul oricărei lumi: *figmenta utopica*.

⁴ J. M. GUYAU, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, 1884, ed. 8, pag. 69.

⁵ « Frumusețea bărbatului este creația femeii și frumusețea femeii este creația bărbatului », scrie J. SCHULTZ (op. cit., pag. 234).

⁶ J. J. ROUSSEAU, *Les rêveries d'un promeneur solitaire*, ed. Garnier, pag. 52.

⁷ FR. AMIEL, *Journal intime*, 11 april 1868.

⁸ F. R. DE CHATEAUBRIAND, *Le génie du Christianisme*, ed. Flammarion, pag. 119.

⁹ FR. SCHILLER, *Über naive und sentimentale Dichtung*, 1875. Asupra întregii desbateri de idei în care a luat loc contribuția lui SCHILLER, vd. T. VIANU, *Das Wertungsproblem in Schillers Poetik*, 1924.

¹⁰ M. BARRÈS, *Les Déracinés*, ed. Nelson, pag. 193 urm.

¹¹ Asupra influenței artei în contemplarea naturii, considerații interesante în E. UTITZ (op. cit., vol. II, pag. 157 urm.). Vd. de asemenea K. LANGE, *Das Wesen der Kunst*, 1901, vol. II, pag. 349 urm.

¹² Discursul de răspuns la Acad. fr. cu ocazia recepției lui FR. MAURIAC, 17 Noembrie 1933.

¹³ M. BARRÈS, *Du Sang, de la Volupté et de la Mort*, ed. Plon, pag. 198.

2. PROBLEMELE ESTETICEI

¹ M. DRAGOMIRESCU, *La Science de la Littérature*, vol. I, 1928, pag. 136 urm.

² G. SÉAILLES, *Essai sur le génie dans l'art*, 4, ed. 1911, pag. 273.

³ B. CROCE, *L'Esthétique*, 1902, tr. fr., pag. 117.

⁴ G. FLAUBERT, *Correspondance*, 26 Decembrie, 1838.

⁵ PLOTIN, *Enneade*, I, 6, 2.

⁶ Mărturia lui MOZART, adeseori citată, ap. OTTO JAHN, W. A. MOZART, vol. III, pag. 423—425.

3. IZVOARELE ȘI METODELE ESTETICEI

¹ W. FOLKIERSKI, *Entre le classicisme et le romantisme*, 1925, pag. 59.

² FR. SCHILLER, *Briefwechsel mit W. v. Humboldt*, hgb. von A. Leitzmann, 26 Octombrie, 1795.

³ W. WORRINGER, *Abstraktion und Einfühlung*, 1908. Asupra lucrărilor lui WORRINGER, vd. T. VIANU, *Dualismul Artei*, 1925.

⁴ W. WORRINGER, op. cit., pag. 16.

⁵ H. KÜHN, *Die Kunst der Primitiven*, f. a., pag. 15.

⁶ Asupra contribuției acestora, vd. T. VIANU, *Autonomizarea esteticii*, în volumul *Arta și Frumosul*. Din problemele constituției și relației lor, 1931.

⁷ Cercetările lui KARL GROOS, în această privință sunt: *Die optischen Qualitäten in der Lyrik Schillers* (in *Zeitschrift für Ästhetik*, 1909); *Die akustischen Phänomene in der Lyrik Schillers* (*Zeitschrift f. Ästhetik*, 1910); *Psychologisch-statistische Untersuchungen über die visuellen Sinneseindrücke in Shakespeare lyrischen und epischen Dichtungen* (*Englische Studien*, 43. Bd., 1910—1911); *Die Sinnesdaten im « Ring der Niebelungen »* (*Archiv für die gesamte Psychologie*, 22. Bd., 1912). Asupra întregului curent al « psihologiei literaturii », vd. referatul lui W. MOOG, în *Zeitschrift für Psychologie*, 67. Bd., 1913.

⁸ E. KRETZSCHMER, *Körperbau und Charakter*, 1921.

4. VALOAREA NORMELOR ÎN ESTETICĂ ȘI TIPURILE LOR

¹ R. MÜLLER-FREIENFELS, *Psychologie der Kunst*, II. Bd., 1932, pag. 262.

² TH. LIPPS, *Ästhetik, Psychologie des Schönen und der Kunst*, I. Bd. 1914, pag. 2.

³ B. CROCE, *Lirismul și totalitatea artei*, tr. rom. de H. Blazian cu o introducere de T. Vianu (Bibl. « Dimineața »).

⁴ G. FLAUBERT, *Correspondance*, 15 Ianuarie 1852.

⁵ A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, vol. II, cap. XXXIV.

⁶ E. UTITZ, op. cit., vol. II, 1920, pag. 5.

II. VALOAREA ESTETICĂ

1. CARACTERIZARE GENERALĂ

¹ Asupra deosebirii dintre valori scopuri absolute și relative, vd. și ED. GOBLOT, *La logique des jugements de valeur*, 1927, pag. 7. Termenul de *scopuri (fins)* îl rezervă GOBLOT numai celor din urmă, pe când celor dintâi le dă numele de *perfectiuni*. Deși GOBLOT primește și el deosebirea dintre scopuri și mijloace, admite totuși gruparea lor într-o clasă unitară, deosebită de aceea a perfectiunilor. Căci perfectiunile sunt bune prin ele însele, în timp ce atât scopurile (relative), cât și mijloacele, sunt bune în raport cu o natură determinată și anume pentru acelea care râvnesc acele scopuri sau care se pricep să folosească acele mijloace. Pe de altă parte însă, scopurile intră pentru GOBLOT în aceeași clasă cu perfectiunile, întru cât ambele sunt bune în ele, iar nu întru cât ajută la atingerea unor valori care le depășesc, ceea ce este cazul mijloacelor. Clasificarea lui GOBLOT aparține deci tipului de clasificare *continuu*, prin ajutorul unui termen intermediar.

² Deosebirea dintre scopuri și mijloace nu este atât de radicală pentru GOBLOT (op. cit., pag. 51 urm.). Mijloacele pot deveni scopuri atunci când prilejuind o preocupare intensă, fac să fie uitate scopurile propriu zise de care ele se servesc. « Când achiziția unui bun care nu valorează decât ca mijloc este dificilă, laborioasă și cere operații complicate și cu termen lung, când urmărirea acestui bun se întovărășește cu emoții vii, atunci activitatea care o privește devine oarecum *voluminoasă*. Ea ține un loc mare în viață și o poate ocupa în întregime. Când despre bunul adevărat, el nu ocupă niciun loc în viața psihologică a subiectului, atât în cea afectivă cât și în cea intelectuală, deoarece nu va fi nicio greutate ca, odată mijlocul apărut, să realizeze scopul » (op. cit., pag. 51—52). Pe această cale ajunge banul pentru avar să se transforme dintr'un mijloc într'un scop. Întrebarea este însă dacă în urma acestei transformări banul avarului mai aparține valorii economice. Fără îndoială, nimeni nu tăgăduiește realitatea procesului psihologic care conduce la substituirea mijloacelor prin scopuri și dimpotrivă. Ceea ce trebuia pus în lumină era însă faptul că odată cu acest proces de substituire se transformă și caracterul logic al valorii.

³ Însușirea de scop absolut al valorii estetice a fost adeseori pusă în lumină de cercetarea modernă, deși termenii folosiți au putut fi feluriți. Vd. între alții JONAS COHN (*Allgemeine Ästhetik*, 1901) care opune valoarea *intensivă* a frumosului, valorii *consecutive* a binelui și a adevărului. Același caracter îl evidențiază R. HAMANN (*Zur Begründung der Ästhetik*, in *Zeitschrift für Ästhetik*, X, 1915, 2), care vorbește de *autotelismul* frumosului, pe care îl înțelege ca *semnificația lui intrinsecă* (eigenbedeutsam), spre deosebire de *semnificația eterogenă* (fremdbedeutsam) a altor conținuturi ale conștiinței. Percepțiile noastre sunt în deosebire semnul unui concept; ele semnifică ceva care se găsește în afară de percepția propriu zisă: valoarea lor este ca atare extrinsecă. Există însă percepții al căror înțeles nu se desăvârșește abia prin raportarea la un concept care le depășește, dar care au o valoare în ele însele, în însușirile lor

sensibile particulare și de neînlocuit. Acestea sunt aparențele autotelice și cu semnificație proprie ale frumuseții (Cp. Arta și Frumosul, pag. 145 urm.). De asemeni J. VOLKELT (System der Ästhetik, vol. III, 1914, pag. 541 urm.) recunoaște și el caracterul absolut (Selbstwert) al valorii estetice, deși orice valoare fiind corelativă cu o conștiință care o prețuește, n'ar putea să existe decât valori relative. Totuși sunt valori corelative cu stări mai puțin fundamentale, schimbătoare sau susceptibile de evoluție ale subiectului prețuitor și altele care corespund naturii proprii și stabile a spiritului omenesc. Valoarea estetică face parte dintre acestea.

⁴ Valoarea estetică cuprinde pentru H. MÜNSTERBERG (Philosophie der Werte. Grundzüge einer Weltanschauung, 1907, 2. Aufl., 1921, pag. 186 urm.) atât unele valori ale vieții (armonia, iubirea, fericirea), cât și acelea obținute prin mijlocirea artelor. MÜNSTERBERG distinge totuși între cele dintâi, cărora le rezervă numele de *valori ale unității* (Einheitswerte) și cele din urmă, pentru care întrebuițează numele de *valori de frumusețe* (Schönheitswerte). Impotriva acestei distincții se poate observa însă că și frumosul realizat artistic este o valoare a unității. Ceea ce apreciem într-o operă de artă este în mare măsură unitatea ei, « convergența efectelor », cum spunea TAINÉ. Gruparea frumuseții artistice într-o clasă deosebită de aceea a valorilor unității n'are astfel niciun temei. Pe de altă parte, se poate observa că armonia universală, iubirea și fericirea nu sunt valori pe care conștiința le găsește în viață (« Werte des unmittelbaren Lebens », pag. 186), ci unele pe care ea le produce din propriul fond al spontaneității ei și ca atare sunt și ele valori ale culturii. Promovarea resfrângerii teoretice a lumii dela haosul primitiv la cosmosul științei grecești sau idealul moral al fericirii, ca armonia persoanei cu sine însuși și cu întreaga lume, sunt produsele unei culturi înaintate și anume a uneia orientate de idealul estetic. Se poate, în adevăr, spune că ceea ce MÜNSTERBERG numește valorile unității nu sunt altceva decât valori ale frumuseții realizate în domeniul teoretic și moral. Din amândouă aceste puncte de vedere, clasificarea lui MÜNSTERBERG mi se pare nesatisfăcătoare.

2. ATITUDINEA ESTETICĂ

- ¹ L'Esprit de WILDE, Propos recueillis par Leon Treich, 1926, pag. 58, 65.
- ² Cuvântul lui J. J. WEISS, raportat de Anatole France, La vie littéraire.
- ³ ED. SPRANGER, Lebensformen. Geisteswissenschaftliche Psychologie und Ethik der Persönlichkeit, 3. Aufl., 1922, pag. 109 urm.
- ⁴ R. OTTO, Le Sacré, 1917, tr. fr., 1929, pag. 25.
- ⁵ J. DE GAULTIER, La sensibilité métaphysique, 1924, pag. 224.
- ⁶ H. V. HELMHOLTZ, Goethes Vorahnungen kommender naturwissenschaftlicher Ideen, 1892, in Natur und Naturwissenschaft, pag. 137 urm.
- ⁷ Cf. H. POINCARÉ, La Science et l'Hypothèse, ed. 1927, pag. 170.
- ⁸ O influență a esteticii asupra teoreticului, admite și E. ADICKES (Charakter und Weltanschauung, 1907, pag. 27), dar numai în concepția monistă a universului. « Pentru sentimentul monistului, scrie ADICKES, unitatea în diversitate, egalitatea înăuntrul feluririi formelor are o valoare estetică ne-

semănat mai mare decât simpla varietate sau decât contrastele neaplanate. Concepția monistului despre lume este influențată în chip esențial de punctul de vedere estetic. Universul în totalitatea lui este pentru el un organism, ale cărui frumuseți le admiră. Printre aceste frumuseți nu este cea mai mică aceea a unității și armoniei, pe care crede a o putea găsi pretutindeni și pe care o zărește cel puțin în spirit, acolo unde ochiul material nu o mai poate percepe... Tendința estetică de a integra un tot unitar, mi se pare însă comună monismului cu dualismul și pluralismul. Niciodată metafizica nu s'a oprit la o icoană neunificată a universului. Paralelismul substanțelor în dualismul lui DESCARTES și armonia prestabilită a monadelor în pluralismul lui LEIBNIZ sunt idei care se dezvoltă deopotrivă din viziunea estetică a unității universului.

⁹ J. W. GOETHE, Wilhelm Meisters Lehrjahre, VI. Buch, pag. 315 (Verlag Th. Knauer Nachf., XIII. Bd.).

¹⁰ Textul clasic al acestei aplicații morale a esteticii kantiene este al lui FR. SCHILLER, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, 1794. Vd. asupra acestei filiații de idei, H. COHEN, Kants Begründung der Ästhetik, 1889, pag. 400 urm.

¹¹ F. H. IACOBI und GOETHE, Briefwechsel, 1846, ap. E. SPRANGER, Lebensformen, pag. 230.

¹² J. W. GOETHE, Ephemerides, hgb. von E. MARTIN, 1883, pag. 10, ap. H. SIEBECK, Goethe als Denker, 1905, pag. 141.

¹³ PLOTIN, Enneade, V, 8, 1.

¹⁴ SFT. AUGUSTIN, De civitate Dei, XII, 4.

III. OPERA DE ARTĂ

1. ARTĂ, NATURĂ ȘI TEHNICĂ

¹ Înțelegerea operii de artă ca un produs în care se îmbină forța inconștientă a naturii cu activitatea liberă și conștientă a spiritului a fost mai întâi exprimată cu toată forța de FR. W. SCHELLING (System des transzendentalen Idealismus, 1800, în special VI. Absch. sub titlul: Deduction eines allgemeinen Organons der Philosophie oder Hauptsätze der Philosophie der Kunst nach Grundsätzen des transzendentalen Idealismus). Arta întrunește pentru SCHELLING caracterelor produselor libertății cu acele ale naturii, întru cât creația ei începe în libertate (subiectiv) și se termină cu necesitate (obiectiv). Ea împarte cu creațiile libertății (deci și ale tehnicii) particularitatea de a fi conștientă în producerea ei și cu aspectele naturale, însușirea de a fi inconștientă cât privește întregul care se întocmește în cele din urmă. Din acest punct de vedere natura organică se opune artei, căci ea începe în inconștientă și termină în conștiință.

² Arta ca reflex al armoniei cosmice este o idee care a apărut uneori în istoria doctrinelor de estetică. Astfel la K. PH. MORITZ (Von der bildenden Nachahmung des Schönen, 1788, republicat în Deutsche Literarische Denkmäler, Bd. 31, 1888, pag. 11 urm.) care reluând distincția SFT. AUGUSTIN între *util* (aptum) și *frumos* (pulchrum, cf. Confessiones, IV, 12—13), precizează

că pe când în util gândim raportul dintre un lucru ca parte și întregul de care ține, frumosul este, « indisolubil legat cu conceptul unui întreg existând în sine ». De aceea opera de artă este asemănătoare cu natura în întregimea ei (« der Natur selbst, ähnlich... ein eigenmächtig für sich bestehendes Ganzes », pag. 14). Se relua astfel vechea teorie a Renașterii asupra analogiei dintre macrocosmos și microcosmos (cf. W. WINDELBAND, Lehrbuch der Geschichte der Philosophie, 1889, 9. u. 10. Aufl., 1921, pag. 308 urm.), dându-i-se o aplicație estetică. Dela MORITZ, problema a trecut în idealismul german, unde E. von HARTMANN (Die deutsche Ästhetik seit Kant, 1886, pag. 68—69, 96, 142, 151, 222, 231—234) o urmărește la SOLGER, WEISSE, TRAHNDORFF și ZEISING. O cercetare monografică a acestei interesante filiații de idei lipsește însă până acum.

⁵ H. BERGSON, L'Évolution créatrice, 1907, 26. ed. pag. 243.

⁶ IM. KANT, Kritik der Urteilkraft, 1790, § 45 urm., ed. Reclam, pag. 172 urm.

⁷ ET. SOURIAU, L'Avenir de l'Esthétique, 1929, pag. 79 urm.

⁸ O. SPENGLER, Der Mensch und die Technik, 1930, pag. 69, cp. id., Der Untergang des Abendlandes, II, ed. 1922, pag. 628.

2. FORMĂ ȘI CONȚINUT

¹ FR. SCHLEGEL, Zur griechischen Literaturgeschichte, 1794, in Prosaische Jugendschriften, hgb. von I. MINOR, I. Bd., 1882, pag. 125.

² G. FLAUBERT, Correspondance, 16 Ianuarie, 1852.

³ R. HAMANN, Kunst und Können, in Logos, XXII, 1933, Heft 1, pag. 11.

⁴ G. SIMMEL, Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch, 2. Aufl., 1919.

⁵ Asupra noțiunii de formă internă (τὸ ἐνδον εἶδος) la Plotin, vd. interesantul studiu al lui O. WALZEL, Plotins Begriff der ästhetischen Form, 1915, retipărit in Vom Geistesleben alter und neuer Zeit, 1922.

⁶ J. VOLKELT, System der Ästhetik, I, 1905, pag. 392.

⁷ RODIN, Entretiens réunis par PAUL GSELL, ed. def., 1932, pag. 224.

⁸ E. R. CURTIUS, Essai sur la France, tr. fr., pag. 333.

⁹ Asupra definiției *motivului*, cp. și E. ERMATINGER, Das dichterische Kunstwerk, 2. Aufl., 1923, pag. 51.

¹⁰ M. KLINGER, Malerei und Zeichnung, Insel-Bücherei, pag. 11.

¹¹ Cf. R. ODEBRECHT, Grundlegung einer ästhetischen Werttheorie, I. Bd., 1927, pag. 211.

3. MOMENTELE CONSTITUTIVE ALE OPEREI DE ARTĂ

a) Izolarea

¹ J. ORTEGA y GASSET, Méditation du cadre, în Essais espagnols, tr. fr., 1932, pag. 116—117, SIMMEL, G., Der Bildrahmen (1902), in Zur Philosophie der Kunst, 1922.

² Asupra funcțiunii soclului, vd. și ERICH EVERTH, Der Sockel als ästhetischer Ausdruck von Schutzfunktionen, in Zeitschrift f. Ästh., V. Bd., 1910, pag. 43 urm.

³ AUGUST SCHMARSOW, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, 1905, pag. 263 urm.

* Al patrulea Congres de estetică, ținut la Hamburg în Octomvrie 1930 și-a propus să discute problema *spațiului* și a *timpului* în artă. În prima comunicare a Congresului (cf. Vierter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1—9. October 1930, Verlag Enke, Stuttgart) E. CASSIRER a căutat să definească spațiul estetic, spre deosebire de acela mitic și teoretic. CASSIRER observă că, deși se poate vorbi de un spațiu în genere, ca o *ordine a coexistențelor posibile* (Leibniz), există totuși diferențieri în structura lui, după semnificația deosebită pe care o primește. Astfel *spațiul mitic* este departe de a fi mediul omogen pe care și-l reprezintă geometria. Fiecare loc și fiecare direcție sunt legate în spațiul mitic cu o anumită calitate. *Spațiul estetic* la rândul lui nu este o proiecție a gândirii pure, ca cel teoretic, ci a sentimentului și fantasiei. El e deopotrivă impregnat de valori expresive, deși demonia lumii mitice e înfrântă în el. El nu mai înconjură pe om cu misterioasele și necunoscutele lui forțe, dar intră în conținutul reprezentării artistice ca un factor expresiv de mare însemnătate.

⁵ Observații asemănătoare asupra timpului artistic face odată THOMAS MANN, Der Zauberberg, II, pag. 335 urm. Vd. de asemeni asupra condensării temporale în romanul lui Proust, observațiile lui C. VETARD, în Hommage à Marcel Proust, 1927, pag. 197. Tot acolo și subtilul studiu al lui J. ORTEGA Y GASSET, Le temps, la distance et la forme chez Proust.

⁶ R. HAMANN, Ästhetik, 2. Aufl., 1918, pag. 24.

⁷ Cf. T. VIANU, Imagini italiene, 1933, pag. 77.

⁸ Vd. în această privință B. BALAZS, Der sichtbare Mensch. Eine Film-Dramaturgie, 2. Aufl. pag. 87 urm. Cp. și T. VIANU, Cinematograf și Radio-difuziune, în vol. Politica Culturii, ed. Institutul Social Român, pag. 429.

b) Ordonarea

¹ PLOTIN, Enneade, I, 6, 2.

² Asupra compoziției « piramidale » în Renaștere, cu aplicație la Daniel da Volterra, vd. studiul lui AL. BUSUIOCEANU, în Ephemeris Dacoromana, V, 1932.

³ Vd. interesanta analiză a unor astfel de elemente unificatoare în arta lui Tolstoi, în cartea lui D. MERESCHKOVSKI, Tolstoi und Dostoiewski, tr. germ. I. Bd. 1919, pag. 147 urm.

⁴ ALBERT THIBAUDET, La poésie de Stéphane Mallarmé, 2. ed. 1926, pag. 350.

⁵ Cp. TH. LIPPS, Grundlegung der Ästhetik, I, 2. Aufl. 1914, pag. 53 urm.

⁶ « Motivul inițial al simfoniei a V-a, scrie H. von der PFORDTEN (Beethoven, 1922, pag. 33) este un extract, o quintesență; întreaga lui bogăție ne devine limpede abia după ce simfonia s'a desfășurat în întregime ».

⁷ J. FR. HERBART, Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie, 1813, ed. F. Meiner, pag. 157.

c) Clarificarea

¹ H. BERGSON, Le Rire, 15. ed., pag. 155.

² J. WINCKELMANN, Geschichte der Kunst des Altertums, 1763, 4. Kap. 2 St., Phaidon-Verlag, pag. 139 urm.

³ CH. BAUDELAIRE, L'Oeuvre et la Vie de Delacroix, Variétés critiques, II, Crès., pag. 17—18.

⁴ HERRING, Zur Lehre vom Lichtsinn, 1875.

⁵ TH. A. MEYER, Das Stilgesetz der Poesie, 1901; M. DESSOIR, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1906.

d) Idealizarea

¹ Teoria autoiluzionării conștiente a fost formulată de KONRAD LANGE, mai întâiu în mica scriere ocazională: Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses, 1895, dezvoltată apoi în: Das Wesen der Kunst, I—II, 1901, 2. Aufl. 1907. O expunere rezumativă a teoriilor sale a dat Lange în scrierea colectivă: Moderne Philosophie, hgb. von FRISCHEISEN-KÖHLER. Asupra răsunerii ideilor lui Lange, nu totdeauna favorabil, vd. notele lui P. MOOS, în Die deutsche Ästhetik der Gegenwart, 1919, pag. 357 urm.

² Cf. A. de RIDDER et W. DEONNA, L'art en Grèce, 1924, pag. 116 urm.

4. TIPURILE ARTISTICE

a) Sfântul, omul reprezentativ și omul de rând

¹ H. NOHL, Die Weltanschauungen der Malerei, 1908, retipărit în Stil und Weltanschauung, 1920, distinge de asemeni opere ale picturii care își plasează figurile deasupra liniei orizontului, la nivelul și dedesubtul ei, punându-le în legătură cu concepția despre lume a idealismului absolut, a panteismului și naturalismului.

b) Peisaj transcendent, peisaj immanent și natură moartă

¹ R. HAMANN, Der Impressionismus in Leben und Kunst, 1907, 2. Aufl. 1923, pag. 88. Asupra dezvoltării conceptului naturii în arta europeană din Renaștere la impresioniști, vd. utile observații în FR. BURGER, Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart, 1917, 4. Aufl. pag. 19 urm.

² H. TAINE, Nouveaux Essais de critique et d'histoire, 13 ed., pag. 17.

c) Eleatism și heraclitism în artă

¹ Cf. T. VIANU, Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu, în Arta și Frumosul, pag. 175.

² H. WÖLFFLIN, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, 1915, 5. Aufl., pag. 138 urm.

³ R. LEHMANN, Poetik, 1908, 2. Aufl. 1919, pag. 186 urm.

⁴ O. WALZEL, Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, 1923, pag. 317.

⁵ Cp. O. WALZEL, op. cit., pag. 314.

⁶ G. SIMMEL, Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch, 2. Aufl. 1919, pag. 6.

⁷ G. SIMMEL, op. cit., pag. 134.

⁸ J. ORTEGA y GASSET, în Hommage à M. Proust, pag. 294.

d) Viziunea plastică și pitorească în artă

¹ AD. HILDEBRAND, Das Problem der Form in der bildenden Kunst, 1893.

² H. WÖLFFLIN, op. cit., pag. 20 urm.

³ H. WÖLFFLIN, op. cit., pag. 68.

⁴ F. BRUNETIÈRE, L'Évolution de la poésie lyrique en France au XIX-e siècle, vol. II, pag. 180.

e) Idealism și realism

¹ TH. RIBOT, L'Évolution des idées générales, 1897, Cp. și H. DELACROIX, în Traité de Psychologie, publié par G. DUMAS, vol. II, 1924, pag. 135 urm. (cu bibliografie).

² H. SIEBECK, Goethe als Denker, 1905, pag. 48 urm.

³ E. ZOLA, Le Roman expérimental, 1880, ed. 1902, pag. 308.

⁴ W. JAMES, Le Pragmatisme, 1911, tr. fr., ed. 1918, pag. 29.

5. ALTE SINTEZE TEORETICE ALE ARTEI

a) Stilul

¹ L. BLAGA, Filosofia stilului, 1924, pag. 38.

² O. WALZEL, op. cit., pag. 317.

³ FR. NIETZSCHE, Unzeitgemässe Betrachtungen, I, 1872.

b) Artele și clasificarea lor

¹ IM. KANT, Kritik der Urteilskraft, 1790, § 51, ed. Reclam, pag. 190.

² M. DESSOIR, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1906, pag. 308.

³ P. VALÉRY (Eupalinos ou l'Architecte, 8. ed., pag. 195), crede chiar că poezia și muzica pot intra ca elemente expresive în arhitectură, distingând edificii care vorbesc și unele care cântă.

⁴ K. W. F. SOLGER, Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst, 2 vol., 1815, neue Aufl., 1907.

⁵ E. BOUTMY, Le Parthénon et le génie grec, 1870, ed. 1922, pag. 250.

c) Genurile artistice

¹ ALB. THIBAUDET, La Physiologie de la critique, 1930, pag. 185.

² FR. SCHLEGEL, Fragmente, 1797, Insel-Verlag, pag. 151.

³ Acest proces este bine studiat de F. BRUNETIÈRE, Les Époques du théâtre français.

6. ETERONOMIA ARTEI

a) Valoarea biologică și sexuală a artei

¹ Asupra acestei întregi discuții, vd. T. VIANU, *Arta și jocul*, în « *Arta și Frumosul* », pag. 62 urm. Capitolul de față, consacrat eteronomiei artei, împrumută de altfel din acest volum câteva pasagii, referitoare la probleme cărora autorul n'a crezut că le poate da o nouă redactare mai bună.

² P. A. LASCARIS, *L'Éducation esthétique de l'enfant*, 1928, pag. 72.

³ WALLACE, *Le Darwinisme*, tr. fr., 1891.

⁴ K. GROOS, *Die Anfänge der Kunst und die Theorie Darwins*, *Beiträge zur Ästhetik*, I, 1934.

⁵ W. DEONNA, *La femme et l'art*, în *Revue Internationale de Sociologie*, 1928.

⁶ Y. HIRN, *Die Anfänge der Kunst*, 1900, tr. germ., 1904.

⁷ CH. LALO, *La Beauté et l'instinct sexual*, 1922, pag. 151.

⁸ V. PARETO, *Le mythe vertueuse et la littérature immorale*, 1911.

Teoria psihanalitică a artei

¹ S. FREUD, *Psychoanalytische Studien an Werken der Dichtung und Kunst*, 1024.

² O. RANK, *Der Künstler*, 1907, 4. Aufl. 1925. Asupra curentului psihanalitic în estetică, vd. lucrarea cu bibliografie bogată a lui CH. BAUDOUIN, *Psychanalyse de l'art*, 1929.

³ Vd. în această privință AL. HERZBERG, *Zur Psychologie der Philosophie und Philosophen*, 1926. Asupra lucrării lui Herzberg, vd. o lungă analiză critică în P. P. NEGULESCU, *Geneza formelor culturii*, 1934.

⁴ S. FREUD, op. cit., pag. 6 urm.

⁵ Vederi asemănătoare cu ale lui Freud întâlnim și la unii scriitori desvoltați independent de cercul psihanalizei, d. p. la un critic literar ca ALB. THIBAUDET, care evidențiază de asemeni în creația artistică, cele două motive psihanalitice, al « memoriei » și al « posibilităților ». « A fi artist sau romancier, scrie Thibaudet, înseamnă a poseda lampa minierului, care îngăduie individului să purceadă dincolo de conștiința sa clară, pentru a căuta tezaurele obscure ale memoriei și ale posibilităților lui. A scrie o autobiografie înseamnă a se limita la unitatea sa artificială; a face o operă de artă, a crea personajele unui roman, înseamnă a se simți în multiplicitatea sa profundă ». Aceste idei și le însușește și H. MASSIS, *Réflexions sur l'art du roman*, 1927, pag. 31 urm.

⁶ S. FREUD, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, 1910, tr. fr., pag. 57 urm., și 200 urm.

⁷ S. FREUD, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1905, 5. Aufl., pag. 74 urm.; *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1905, 3. Aufl., pag. 118.

⁸ E. von SYDOW, *Primitive Kunst und Psychoanalyse*, 1927, pag. 161 urm.

b) Arta și Munca

¹ K. BÜCHER, *Arbeit und Rhythmus*, 1896.

² Y. HIRN, op. cit., pag. 247 urm.

³ E. GROSSE, *Les Débuts de l'art*, tr. fr., pag. 97 urm.

⁴ E. GROSSE, op. cit., pag. 151.

⁵ H. KÜHN, *Die Kunst der Primitiven*.

⁶ L. MÄRTEN, *Wesen und Veränderung der Formen-Künste*, 1924, pag. 83 urm.

⁷ M. ICKOVICZ, *La littérature à la lumière du matérialisme historique*, Paris, 1929, pag. 91 urm.

⁸ G. BRANDES, *Hauptströmungen der Literatur des XIX. Jahrhunderts*, III. Bd., *Neubearbeitete Auflage*, 1924, pag. 131.

⁹ ANDRÉ MICHEL, *Histoire de l'art*, Tome II, *Première Partie*, 1906, pag. 127.

¹⁰ HOUTICQ, *La France*, coll. « *Ars Una* », pag. 77—78.

¹¹ L. MÄRTEN, op. cit., pag. 54 urm.

¹² WERNER SOMMART, *Kunstgewerbe und Kultur*, 1908, pag. 44 urm.

¹³ ED. ZILSEL, *Die Entstehung des Geniebegriffes*, 1926.

c) Arta și viața socială

¹ K. STUMPF, *Tonpsychologie*, 1883; R. WALLASCHEK, *Die Anfänge der Tonkunst*, 1904.

² J. COMBARIEU, *La Musique, ses lois, son évolution*, 1927, pag. 149 urm.

³ ALAIN, *Vingt leçons sur le beaux-arts*, 1931, pag. 54.

⁴ CH. LALO, *L'Art et la vie sociale*, 1921, pag. 209 urm.

⁵ Y. HIRN, op. cit., pag. 258 urm.

⁶ E. GROSSE, op. cit., pag. 173—174.

⁷ E. GROSSE, op. cit., pag. 104.

⁸ E. GROSSE, op. cit., pag. 151.

⁹ Y. HIRN, op. cit., pag. 163 urm.

¹⁰ ADRIEN MITHOUARD, *Traité de L'Occident*, 1904, pag. 2.

¹¹ H. TAINE, *Philosophie de l'art*, ed. Hachette, I, pag. 55.

¹² E. HENNEQUIN, *La critique scientifique*, 1888, pag. 106 urm.

¹³ FR. NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie*, 1872.

¹⁴ F. BALDENSPERGER, *La littérature. Création. succès, durée*, 1919, pag. 188.

¹⁵ J. RUSKIN, *La Couronne d'olivier sauvage*, tr. fr., 2 ed., 1916, pag. 68 urm.

¹⁶ PAUL ADAM, *La littérature et la guerre*, 1916.

¹⁷ E. ZOLA, *Le Roman expérimental*, 1880, ed. nouv. 1902, pag. 375—376.

¹⁸ P. LASSERRE, *Le Romantisme français*, 1908.

d) Arta și religia

¹ S. REINACH, *Cultes, Mythes et Religions*, vol. I, 1905, pag. 126 urm.

² L. LÉVY-BRÜHL, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, 1910, pag. 262 urm.

³ E. DURKHEIM, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, 1912.

⁴ HUBERT et MAUSS, *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, în *Année Sociologique*, VII, 1904.

- ⁵ J. COMBARIEU, *La Musique et la Magie*, 1909.
- ⁶ R. FÜLÖP-MILLER, *Macht und Geheimnis der Jesuiten*, 1929, pag. 518 urm.
- ⁷ E. SEILLIÈRE, Jean-Jacques Rousseau, 1921.
- ⁸ Cp. R. HAYM, *Die romantische Schule*, 1870, IV. Aufl., 1920, pag. 514.
- ⁹ Cf. ANTON SPRINGER, *Handbuch der Kunstgeschichte*, vol. V, Von 1800 bis zur Gegenwart, bearbeitet von M. Osborn, 7. Aufl., 1920, pag. 242 urm.
- ¹⁰ Vd. în această privință ED. KRAKOVSKI, *L'Esthétique de Plotin*, 1929, pag. 105 urm.
- ¹¹ Cf. CH. LALO, *L'Art et la Morale*, 1922, pag. 14.
- ¹² M-ME de STAEL, *De l'Allemagne*, 1813, pag. 544; Cp. V. COUSIN, *Du Vrai, du Beau et du Bien*, 1853, ed., pag. 183.
- ¹³ Asupra funcțiunilor religioase ale artei, vd. considerațiile lui H. LUTZELER, *Einführung in die Philosophie der Kunst*, 1934 (în *Die Philosophie, ihre Geschichte und ihre Systematik*, hgb. von Th. Steinbüchel, Abt. 14, din punct de vedere catolic, cu bogată bibliografie). Artă pregătește, pentru Lützel, viața în spirit. Ea unește pe om, prin puterea lui creatoare, cu Dumnezeu. Deopotrivă cu religia, artă ridică trecătorul și relativul către eternitate și absolut. Universul reprezentat în artă este apoi evocat în noutatea începutului creației. Prin imaginile artei poate deveni omul părtaș la starea paradisiacă.

e) *Autonomia, eteronomia și pantonomia artei*

- ¹ Cp. J. COHN, *Der Sinn der gegenwärtigen Kultur*, 1914, pag. 145.
- ² H. BREMOND, *La poésie pure*, 1926; *Prière et poésie*, 1926.
- ³ HANSLICK, *Vom musikalisch Schönen*, 1854.
- ⁴ C. BOUGLÉ, *L'Évolution des valeurs*, 1922, pag. 246.
- ⁵ J. COHN, op. cit., pag. 144 urm.

7. DIFERENȚIERILE SOCIALE ȘI PSIHOLOGICE ALE ARTEI

- ¹ G. H. LUQUET, *L'Art primitif*, 1930, pag. 248.
- ² P. LASCARIS, op. cit., pag. 238—239.
- ³ J. VINCHON, *L'art et la folie*, 1924, pag. 42.
- ⁴ K. GROOS, *Das Seelenleben des Kindes*, 5. Aufl., 1921, pag. 149; Cp. FR. GIESE, *Das freie literarische Schaffen bei Kindern und Jugendlichen*, 1914.
- ⁵ M. VERWORN, *Zur Psychologie der primitiven Kunst*, 1908.
- ⁶ P. SAINTYVES, *Les Contes de Perrault*, 1913.
- ⁷ Cf. JEAN BRUNHES, *Histoire de la nation française*, vol. I.
- ⁸ CH. LALO, *L'Art et la vie sociale*, 1921, pag. 144.
- ⁹ M. GASTER, *Literatura populară română*, 1883, pag. 544 urm.

8. ARTA ȘI CIVILIZAȚIA MODERNĂ

- ¹ WERNER SOMBART, *Kunstgewerbe und Kultur*, 1908, pag. 89.
- ² Orientarea estetică a civilizației contemporane o recunoaște și ADR. TIL-

GHER (*Le Travail dans les mœurs et dans les doctrines*, tr. fr., 1931), deși în genere procesul început din Renaștere în legătură cu rolul artei în civilizația noastră este înfățișat de acest cercetător altfel decât de noi. Estetismul Renașterii este pentru Tilgher adevărata cauză a decadenței civilizației italiene în secolul al XVI-lea. « Ceea ce a ucis civilizația burgheză italiană din veacurile XIV și XV a fost spiritul Renașterii, care învățând pe om să admire, să guste, să contemple frumusețea creațiunii, a distrus în chip radical elanul care îndruma această civilizație să lucreze asupra lumii, s'o transforme și s'o organizeze potrivit cu scopurile sale » (pg. 135). Pentru noi contemplația frumuseții a însemnat însă tocmai o rechemare a spiritului către realitățile naturii, pe care el nu mai putea întârzia a le cunoaște și stăpâni. În tot cazul, continuă Tilgher, imanentismul Renașterii, pentru care creațiunea întreagă este străbătută de spiritul divin, este înlocuit în Protestantism cu o înțelegere a lumii ca o materie rebelă, oferită forței creatoare a omului. Pe aceste baze, civilizația muncii s'a deplasat către Nordul Europei, în țările protestante. Zilele noastre marchează însă pentru Tilgher un reviriment estetic. Cultul restaurat al corpului omenesc, ilustrat de sportul modern, dă un nou loc valorilor estetice în civilizația noastră, devenită prea seacă prin însăși aplecarea ei excesivă asupra temelor muncii.

IV. STRUCTURA ȘI CREAȚIA ARTISTICĂ

1. STRUCTURA ARTISTICĂ

¹ Vd. pentru același mod de a prezenta succesiunea problemelor estetice, observațiile lui E. UTITZ (*Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, vol. II, p. 165): « Ajungem la artist pornind dela artă. Căci sunt artiști, pentru că există o artă. Și dacă n'am ști în mod precis ce este « artă », cum am putea recunoaște ce este « artistic » într'un om? ». În același fel observă H. DELACROIX (*Psychologie de l'art*, p. 153): « Artă ne face să înțelegem pe artist ».

a) *Artistul și omul comun*

¹ C. LOMBROSO, *Genio e follia*, 1864, ed. IV 1882. De asemeni patografiile lui P. I. MÖBIUS, asupra lui Rousseau, Goethe, Schopenhauer și Nietzsche. Pentru aprecierea critică a lui Lombroso, vd. G. HIRTH, *Physiologie de l'Art*, tr. fr. 1892, pag. 193 urm.

² Dr. ALFRED ADLER, *Über den nervösen Charakter*, 2. Aufl. 1919, pag. 13. Vd. *id.*, *Die Theorie der Organminderwertigkeit und ihre Bedeutung für Philosophie und Psychologie*, 1908.

³ G. SÉAILLES, *Essai sur le génie dans l'art*, IV ed. 1911, p. 3—4. Lucrarea lui Séailles reprezintă un moment al celui *vitalism estetic* al cărui inițiator modern a fost J. M. GUYAU.

⁴ L. PRAT, *Le Caractère empirique et la personne*, 1906, p. 154.

⁵ Asupra precocității în artă, vd. TH. RIBOT, *Essai sur l'imagination créa-*

trice, 1900, ed. 1914, p. 119 urm. Vd. și P. I. MÖBIUS, Über Kunst und Künstler, 1901, pag. 62 urm., 67 urm.

⁶ M. DESSOIR, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1906, p. 264.

b) Insușirile structurii artistice

a) Intuitivitatea

¹ H. TAINÉ, De l'Intelligence, ed. Hachette, vol. I, pag. 124.

² BINET, Qu'est-ce qu'une émotion, qu'est-ce qu'un acte intellectuel, în Année psychologique, 1911, pag. 10 urm. cit. ap. G. DUMAS, Traité de psychologie, vol. I, 1923, pag. 510.

³ H. DELACROIX, Les Souvenirs, în G. DUMAS, Traité de psychologie, vol. II, 1924, pag. 67.

⁴ B. BOURDON, La perception, ibid., pag. 10—11, unde se găsesc și exemplele următoare.

⁵ M. BASHKIRTSEFF, Journal, 16 Oct. 1884, vol. II, pag. 590.

⁶ E. DELACROIX, Journal, 20 Sept. 1854, vol. II, pag. 271.

⁷ G. FLAUBERT, Correspondance, scrisoare către Alfred Le Poitevin, 1 Mai 1845, vol. I, pag. 80 (Charpentier).

⁸ RAINER MARIA RILKE, Briefe an einen jungen Dichter, 1929, scrisoarea din 17 Februarie 1903, pag. 11 (Inselbücherei).

⁹ E. FROMENTIN, Les Maîtres d'autrefois, pag. 102 (Nelson).

¹⁰ W. DILTHEY, Das Erlebnis und die Dichtung, 1905, ed. 1922, pag. 203-204.

¹¹ K. MANSFIELD, Journal, tr. fr. 1933, pag. 139, 140, 141, 223, 226, 227, 233.

¹² L. ARREÂT, Psychologie du peintre, 1892, pag. 51. Tot acolo și citatul despre Gavarni, pag. 40.

¹³ L. BLUM, Stendhal et le Beylisme, 1914, ed. nouv., pag. 22—23.

¹⁴ L. ARREÂT, Mémoire et imagination, 1894, deuxième ed. revue et augmentée, 1904, pag. 50.

¹⁵ L. ARREÂT, op. cit., pag. 48 urm.

¹⁶ K. și M. GROOS, Die akustischen Phänomene in der Lyrik Schillers, in Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft, V. Bd., 1910, pag. 545 urm.

β) Adâncimea psihică

¹ GOETHE, Zur Farbenlehre, 1796, in Sämtliche Werke, 38. Bd., pag. 184 (ed. Th. Knauer Nachf.).

² R. MÜLLER-FREIENFELS, Psychologie der Kunst, vol. II. 2. Aufl. 1923, pag. 28.

³ J. VOLKELT, System der Ästhetik, vol. III, 1914, pag. 261.

⁴ L. TOLSTOI, Journal intime, 7 Junie 1857, ed. Fasquelle, pag. 48.

⁵ FR. NIETZSCHE, Scrisori către: Paul Deussen, 3 Ianuarie 1888; Malwida von Meysenburg, Iulie 1888; Peter Gast, 14 August 1881 în Lettres Choisies, Stock, 1931, pag. 271, 287, 177.

⁶ R. WAGNER, Ma Vie, tr. fr. vol. I, pag. 49.

⁷ G. de MAUPASSANT, Sur l'eau, 1888, Ollendorf, pag. 84.

⁸ G. FLAUBERT, Correspondance, scrisoare către A. Le Poitevin, din 1846, vol. I, pag. 106.

⁹ K. MANSFIELD, op. cit., pag. 49.

¹⁰ CH. DU BOS, Extraits d'un journal, 1908—1928, pag. 82.

¹¹ R. MÜLLER-FREIENFELS, op. cit., vol. II, pag. 31.

¹² Cit. ap. G. MIGHAUT, Anatole France, étude psychologique, 1913, pag. 104.

¹³ Vd. A. THIBAUDET, Gustave Flaubert, 1922, pag. 93.

¹⁴ Asupra deosebirei dintre « artist » și « diletant » din acest punct de vedere, vd. E. LAT, Künstler und Diletant, in Zeitschrift für Ästhetik, v. 1910, pag. 592—593.

γ) Fantasia creatoare

¹ TH. RIBOT, Essai sur l'imagination créatrice, 1900, IV. ed. 1914, pag. 31 urm.

² W. WUNDT, Grundzüge der physiologischen Psychologie, 5. Aufl. vol. III, pag. 518 urm.

³ H. MAIER, Psychologie des emotionalen Denkens, 1908, pag. 102 urm. Tot acolo și comentarea lui W. DILTHEY, Die Einbildungskraft des Dichters, în volumul omagial E. ZELLER, 1887. Asupra anticipării fantasiei creatoare în transformarea imaginilor prin reproducere, vd. și considerațiile lui Dilthey, în Das Erlebnis und die Dichtung: « După cum nu există imaginație care să nu rezide pe memorie, tot astfel nu există memorie care să nu conțină o latură a imaginației. Amintirea este în același timp metamorfoză. Recunoașterea acestui fapt face vizibilă conexitatea dintre fenomenele cele mai elementare ale vieții noastre sufletești și produsele cele mai înalte ale facultății noastre creatoare » (pag. 182).

⁴ E. UTITZ, Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft, vol. II, pag. 176 urm.

⁵ GOETHE, Das Sehen in subjektiver Hinsicht, von I. Purkinje, (1819), 1821, in Sämtliche Werke, 45. Bd. pag. 76. Asupra fenomenului viziunii interioare a fantasiei, vd. lucrarea marelui fiziologist JOHANNES MÜLLER: Über die phantastischen Gesichterscheinungen, 1826. J. Müller, care este descoperitorul energiei specifice a simțurilor, adică a facultății acestora de a reacționa cu senzații de aceeași calitate oricare ar fi natura agentului extern care lucrează asupra lor, vedea în fenomenul viziunii interioare un argument în favoarea concepției sale. De-atunci, viziunea interioară studiată în cazul eclesiastului englez George Henslow, a preocupat și pe FR. GALTON, Inquiries into human faculty and its development, 1883.

⁶ E. DELACROIX, Journal, 13 juillet, 1855, vol. II, pag. 353.

⁷ G. DUHAMEL, Remarques sur les mémoires imaginaires, 1934, pag. 42—43.

⁸ G. FLAUBERT, Correspondance, 1852, vol. II, pag. 127—128.

⁹ A. GIDE, Journal des faux monnayeurs, 15 Nov. 1923.

¹⁰ J. VOLKELT, op. cit., vol. III, pag. 73 urm.

δ) Puterea expresivă

¹ TH. RIBOT, op. cit., pag. 8.

² R. de GOURMONT, Esthétique de la langue française, 1899, 8 ed., pag. 310. 307—308.

- ³ H. DELACROIX, *Le Langage et la pensée*, 2. ed. 1930, pag. 414.
⁴ F. BRUNOT, *La pensée et la langue*, 1922, pag. 17 urm.
⁵ H. DELACROIX, op. cit., pag. 393.
⁶ Asupra limbajului afectiv, vd. mai întâi CH. BALLY, *Traité de stylistique française*, 2 vol. 1909, 2 ed. 1919—1921 și lucrarea mai veche, *Précis de stylistique*, 1905. Apoi F. BRUNOT, op. cit., pag. 541 urm., H. DELACROIX, op. cit., pag. 396 urm.; J. VENDRYES, *Le langage. Introduction linguistique à l'histoire*, pag. 165 urm.
⁷ P. CLAUDEL, *Réflexions et propositions sur le vers français*, in *Positions et propositions*, vol. I, 1928, pag. 58 urm.
⁸ CH. DU BOS, op. cit., pag. 283.
⁹ E. ZOLA, *Les romanciers naturalistes*, pag. 215.
¹⁰ E. et J. de GONCOURT, op. cit., vol. I, pag. 14.
¹¹ A. THIBAUDET, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, 2 ed. 1926, pag. 218—219. Citatul din MALLARMÉ aparține operei la *Musique et les Lettres*, pag. 42.
¹² L. ARRÉAT, *Mémoire et imagination*, 2 ed. 1904, pag. 102.
¹³ CH. RENOUVIER, *Victor Hugo le poète*, 8 ed. 1926, pag. 88—89.

c) Geniu și talent

- ¹ J. SEGOND, *Le problème du génie*, 1930, pag. 49, 58. Aceeași deosebire graduală între *geniu* și *talent*, stabilește și J. VOLKELT, op. cit., vol III, pag. 271.
² IM. KANT, *Kritik der Urteilskraft*, 1790, I. Th. § 47 ed. Reclam, pag. 175. Calificarea de geniu o rezervă exclusiv artiștilor și ARTHUR SCHOPENHAUER (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, vol. I, § 36; vol. II, cap. XXXI), singurele inteligente care cunosc prin intuiție directă ideile platoniciene. Limitarea lui Kant, o critică V. BASCH (*Essai critique sur l'esthétique de Kant*, 2 ed. 1927), care arată că și oamenii de știință lucrează prin spontaneitate genială. Apoi, artiștii de geniu sunt și gânditori profunzi. « Știm prea bine, scrie Basch, că toate operele care au știut să fixeze în chip definitiv sufragiul oamenilor valorază nu numai prin impetuozitatea inspirației, dar și prin bogăția și adâncimea ideilor » (pag. 476). Pentru extinderea noțiunii de geniu la creatorii științifici, religioși, morali și tehnici pledează și J. SEGOND, op. cit., pag. 20 urm.
³ Citatul din SHAFTESBURY, aparținând operei « *Soliloqui* », ap. W. FOLKIERSKI, *Entre le classicisme et le romantisme*, 1925, pag. 105. Asupra dezvoltării concepției prometeiane a geniului, vd. și O. WALZEL, *Das Prometheusymbol von Shaftesbury zu Goethe* (in *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum* 1910), apoi *Gehalt und Gestalt*, 1923, pag. 160 urm.

2. CREAȚIA ARTISTICĂ

a) Pregătirea operei

- ¹ A. J. WESTERMAN HOLSTIJN, *Die psychologische Entwicklung Vincent van Goghs*, in « *Imago* », *Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, X, 1924, 4, pag. 416. Asupra complexului infantil, vaste aplicații în monografia d-nei MARIA BONAPARTE, *Edgard Poë*. 2 vol., 1934.

- ² R. M. RILKE, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, tr. fr. 1927, pag. 25.
³ G. FLAUBERT, *Correspondance*, 15 August 1846, vol. I, pag. 128.
⁴ L. BLUM, op. cit., pag. 35—36.
⁵ R. WAGNER, *Ma vie*, tr. fr., vol. I, pag. 271 urm.
⁶ FR. GUNDOLF, *Goethe*, 1922 pag. 27. Distincția lui Gundolf între « *Urerlebnisse* » și « *Bildungserlebnisse* » amintește pe aceea a lui W. Scherer, care își propunea să studieze un autor sub întreitul raport al « celor trăite » și « celor învățate », la care adăuga și pe « cele moștenite »: *Erlebtes, Erlerntes și Ererbtes*. Vd. W. SCHERER, *Geschichte der deutschen Literatur*, ed. nouă la Th. Knauer. Cp. WERNER MARHOLZ, *Literargeschichte und Literaturwissenschaft*, ed. 2-a revăzută de Fr. Schultz, in *Kröners Taschenausgabe*, pag. 13.
⁷ B. BERENSON, *Die mittellitalienischen Maler der Renaissance*, tr. germ., 1925, pag. 185.

b) Inspirația

- ¹ P. VALÉRY, *Variété I*, 1924, pag. 176.
² L. TOLSTOI, *Journal intime*, 23 Ianuarie 1863, vol. II, pag. 168.
³ P. VALÉRY, *Rhumbs*, 1933, pag. 21—22.
⁴ Cf. I. REICKE, *Das Dichten in psychologischer Betrachtung*, in *Zeitschrift f. Ästh.*, X, 1915, pag. 316.
⁵ R. WAGNER, op. cit., vol. III, pag. 83.
⁶ GOETHE, *Gespräche mit Eckermann*, Reclam, vol. III, pag. 211.
⁷ R. M. RILKE, *Briefe an einen jungen Dichter*, pag. 12.
⁸ FR. NIETZSCHE, *Ecce homo*, 1888.
⁹ Intr-o comunicare făcută la Societatea franceză de filosofie, VALÉRY a recunoscut existența unui moment fulgurant, în timpul creației, când spiritul poetului resimte că « există forme cu desăvârșire noi pe care este sigur că le-ar putea stăpâni printr-o anumită muncă ». Această stare, apropiată de ceea ce am numit inspirație, nu se știe însă dacă se însoțește cu un anumit entuziasm. Vd. *La Création artistique*, in *Bulletin de la Soc. de phil.* 28-e Année, No. 1 (pag. 16 urm.), împreună cu obiecțiile care i s'au adus lui Valéry, în timpul unei substanțiale desbateri.
¹⁰ GOETHE, *Dichtung und Wahrheit*, III. Teil, Verlag Knauer, vol. VI, pag. 294—295.

c) Invenția

- ¹ ED. et J. de GONCOURT, *Journal*, I, pag. 366.
² GOETHE und SCHILLER, *Briefwechsel*, Reclam, vol. I, 18 Martie 1796.
³ TH. RIBOT, *Essai sur l'imagination créatrice*, pag. 132 urm.
⁴ FR. PAULHAN, *Psychologie de l'invention*, 4-e ed. 1914, pag. 79 urm. Vd. și dezvoltarea comparației dintre evoluția germenului viu și a operei de artă, pag. 87 urm.
⁵ A. BINET et J. PASSY, *Etudes de psychologie sur les auteurs dramatiques*, in *Année psychologique*, I, pag. 64—65, cit. ap. PAULHAN, op. cit., pag. 53 urm.
⁶ ED. POE, *La philosophie de la composition*, in *Trois Manifestes*, tr. fr. R. Lalou, pag. 57.

- ⁷ J. et J. THARAUD, Mes années chez Barrès, 1928, pag. 106 urm.
⁸ R. WAGNER, Ma Vie, tr. fr., vol. II, pag. 259—260.
⁹ R. WAGNER, op. cit., vol. III, pag. 103.

d) Execuția

¹ Vd. pentru interpretarea unei opere din această categorie, studiul meu despre ION BARBU, ed. «Cultura Națională», 1935.

² A. GIDE, Journal des faux monnayeurs, 7 Dec. 1919.

³ P. VALÉRY, Littérature, 1930, pag. 46—47. Cp. și observațiile asemănătoare în «La création artistique». «Hotărîrea care impune un termen operei, nu poate fi decât exterioară și străină operei însăși. Durata, dimensiunile prevăzute, timpul incuviințat pentru a sfârși lucrarea, plictiseala, oboseala sau suficiența autorului, iată ceea ce îi intindează ordinul de a-și întrerupe efortul. În realitate, terminarea unei opere nu este decât o abandonare, o oprire pe care n-o putem socoti decât întâmplătoare, într-o evoluție care s'ar fi putut prelungi» (pag. 9).

⁴ P. VALÉRY, vd. sup.

⁵ P. VALÉRY, Cahier B. 1910, 1930, pag. 34.

⁶ P. VALÉRY, Littérature, pag. 36—37.

e) Elemente raționale și iraționale în procesul creației

¹ P. VALÉRY, Littérature, pag. 30.

² J. VOLKELT, System der Ästhetik, vol. III, 1914, pag. 182 urm. 196 urm.

³ J. VOLKELT, op. cit., pag. 188—189.

⁴ J. VOLKELT, op. cit., pag. 200. Asupra dosajului între elementele raționale și iraționale în creație vd. și studiul lui J. K. KREIBIG, Beiträge zur Psychologie des Kunstschaffens, in Zeitschrift f. Ästh., IV, 1909, pag. 532 urm.

3. TIPURI DE CREAȚIE ȘI TIPURI DE CREATORI

¹ JULES RENARD, Journal, vol. I, 1887—1896, pag. 228.

² CH. BAUDELAIRE, Le peintre de la vie moderne, Variétés critiques, II, pag. 45.

³ NOVALIS, Fragmente, in Sämtliche Werke, hgb. v. E. Kamnitzer, vol. IV, Nr. 1778, pag. 171.

⁴ H. FOCILLON, Esthétique des visionnaires, in Journal de Psychologie, XXIII-e Année, 1926, pag. 275 urm.

⁵ JEAN-PAUL'S Werke, 7. Teil, Vorschule der Ästhetik, hgb. v. Ed. Berend, pag. 49.

⁶ FR. SCHILLER, Über die ästhetischen Erziehungen des Menschen, 1794, 22. Brief, in Philosophische Schriften und Dichtungen, Deutsche Bibliothek, pag. 163: «Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, dass er den Stoff durch die Form vertilgt».

⁷ G. FLAUBERT, Correspondance, Fevr. 1852, II, pag. 77, 175.

⁸ JEAN-PAUL, op. cit., § 12, pag. 59. Asupra dezvoltării problemei tipurilor de creatori, vd. Dualismul Artei, 1925 în special analiza contribuției lui R. MÜLLER-FREIENFELS, care distinge între artiști *expresivi* și *plasticizatori* (Ausdrucks- und Gestaltungskünstler, cf. Psychologie der Kunst, vol. II, pag. 100 urm.) Cp. și deosebirea asemănătoare între artiștii de tip *intravertit* și *extravertit* la C. G. JUNG, La Psychologie analytique dans ses rapports avec l'Oeuvre poétique, 1922, în volumul Essais de psychologie analytique, 1931, pag. 115 urm.

4. ETERONOMIA CREAȚIEI ARTISTICE

a) Motivele eteronomice ale creației

¹ K. MANSFIELD, Journal, pag. 113.

² GOETHE, Dichtung und Wahrheit, III. Teil, Knauer, vol. VI, pag. 294—295.

³ Asupra raportului dintre operă și artist, vd. E. UTITZ, Der Künstler. Vier Vorträge, 1925, pag. 56 urm., care distinge trei raporturi posibile de acest fel: 1) Opera ca mijloc de exercitare a puterilor artistice; 2) Artistul intră în opera sa, deși ea nu alcătuiește o expresie subiectivă a lui; 3) Artistul se exprimă prin opera lui.

⁴ FR. NIETZSCHE, Menschliches, Allzumenschliches, I. Bd. § 170, Werke, Verlag C. G. Naumann, II. Bd. pag. 176—177.

b) Artistul și viața

¹ A. GIDE, Si le grain ne meurt, 1928, pag. 135—136.

² J. WASSERMANN, Mein Weg als Deutscher und Jude, 1912.

³ G. FLAUBERT, Correspondance, 24 Junie 1837, I, pag. 16.

⁴ JULES de GONCOURT, Journal, 15 Julie 1857.

⁵ GUY de MAUPASSANT, Sur l'eau, 1888, Ollendorf, pag. 108—111.

⁶ THOMAS MANN, Tonio Kröger, in Novellen, S. Fischer, pag. 598.

⁷ G. FLAUBERT, Correspondance, 1853, II, pag. 286, 24 Junie 1837, I, pag. 16.

⁸ PAUL LOUIS, Journal intime, 1882—1891, 1929, pag. 272—273.

⁹ TH. MANN, Bürgerlichkeit, in Betrachtungen eines Unpolitischen, 1922, pag. 78.

RECEPTAREA OPEREI DE ARTĂ

2. ATITUDINEA ESTETICĂ

¹ J. VOLKELT, Das ästhetische Bewusstsein, 1920, pag. 221. Vd. asupra atitudinii estetice și E. UTITZ, Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft, I, pag. 87 urm., apoi R. ODEBRECHT, Grundlegung einer ästhetischen Werttheorie, I, 1927, pag. 32 urm.

² R. MÜLLER-FREIENFELS, Psychologie der Kunst, I, pag. 194 urm.

³ PLOTIN, Enneade, I, 6, 9, ed. E. Bréhier, Col. «Les belles lettres», pag. 160.

⁴ Intr'un fel asemănător înfățișează ADR. TILGHER experiența artistică, drept viața care se iubește pe sine, «amor vitae» (cp. Estetica, 1931—IX, pag. 34 urm.).

3. PRIMA IMPRESIE ȘI DESFĂȘURAREA RECEPTĂRII ARTISTICE

- ¹ P. SOURIAU, *La Suggestion dans l'art*. 2-e ed. revue 1909, p. 6, vd. și urm.
- ² CH. LÉVEQUE, *La Science du beau*, t. I, pag. 105, cit. ap. P. SOURIAU, op. cit., pag. 5.
- ³ M. DESSOIR, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1906, pag. 156.
- ⁴ EMMA VON RITOOK, *Zur Analyse der ästhetischen Wirkung auf Grund der Methode der Zeitvariation*, in *Zeitschrift für Ästhetik*, 1910, pag. 356 urm. și 512 urm.
- ⁵ M. DESSOIR, *Über das Beschreiben von Bildern*, in *Beiträge zur allgemeinen Kunstwissenschaft*, 1929, pag. 172 urm.

4. ELEMENTELE RECEPTĂRII ARTISTICE

a) Elementele extraestetice

- ¹ ROBERT VISCHER, *Über das optische Formgefühl*, 1872, republicat în *Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem*, 1927, pag. 11 urm.
- ² L. DAURIAC, *Essai sur l'esprit musical*, 1904, pag. 228 urm.
- ³ K. GROOS, *Das ästhetische Miterleben und die Empfindungen aus dem Körperinnern*, in *Zeitschrift für Ästhetik*, IV, 1909, pag. 172. Antecedentele istorice ale teoriei sale le studiază GROOS în articolul: *Das «innere Miterleben» in der älteren Ästhetik*, in *Annalen der Philosophie*, III, pag. 400 urm.
- ⁴ J. VOLKELT, *System der Ästhetik*, I, 1906, pag. 93.
- ⁵ TH. LIPPS, *Ästhetik, Psychologie des Schönen und der Kunst*, II, *Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst*, 1920, pag. 432. Limitări ale teoriei organice, în discuție cu K. Groos, face și VERNON LEE, *Weiteres über Einfühlung und ästhetisches Miterleben*, in *Zeitschrift für Ästh.*, V, 1910, pag. 145 urm.
- ⁶ G. TH. FECHNER, *Vorschule der Ästhetik*, 1876, I, cap. IX, vd. fragmentul tradus în T. VIANU, *Istoria Esteticeii în texte alese*, 1934, pag. 126.
- ⁷ PAUL STERN, *Einfühlung und Association in der neueren Ästhetik*, 1898, pag. 38. Obiecțiile lui VOLKELT, criticate aci, sunt cuprinse de lucrarea: *Der Symbolbegriff in der neuesten Ästhetik*, 1876.
- ⁸ J. VOLKELT, op. cit., I, pag. 156 urm.

b) Elementele estetice

- ¹ M. GEIGER, *Vom Dilettantismus im künstlerischen Erleben*, în volumul *Zugänge zur Ästhetik*, 1928, pag. 15.
- ² Vd. mai sus nota 13 despre H. LÜTZELER.
- ³ În această privință, o mărturie interesantă în OCTAVIAN GOGA, *Fragmente Auto-biografice* (Institutul de istorie literară și folclor, 14, cu o introducere de D. CARACOSTEA): «Atmosfera de mesianism, scormonirea durerilor, tendința aceea de mister care planează peste capul chinutului scriitor rus, în Raskolnikoff, și-au înfipt ghiarele în sufletul meu, din primul moment și mi-au dat o adevărată sguđuire de nervi, care m'a ținut aproape un an de zile» (pag. 33).

c) Izvoarele plăcerii în artă

- ¹ Asupra «farmecului dureros», vd. T. VIANU, *Poesia lui Eminescu*, 1930, pag. 65 urm.
- ² Vd. în această privință și E. UTTITZ, *Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten*, in *Zeitschrift für Ästh.*, V, 1910, pag. 481 urm. în sp., pag. 494.

5. APRECIEREA OPEREI DE ARTĂ

a) Gustul

- ¹ Cp. IM. KANT, *Kritik der Urteilskraft*, §§ 55 urm., ed. Reclam, pag. 211 urm.
- ² Considerațiile lui TH. REID, sunt cuprinse în al VIII-lea *Essay* din *On the intellectual powers of man*, 1785, de unde au fost reproduse în traducere prescurtată de WALTER FRANZ, in *Zeitschrift für Ästh.*, I, pag. 322 urm.
- ³ Vd. T. VIANU, *Inceputurile iraționalismului modern*, în *Revista de filosofie*, XIX, 1934, 4, pag. 329 urm., reprodus în *studii de Filosofie și Estetică*, 1939, unde am încercat a stabili momentul în care apare doctrina gustului.
- ⁴ LA ROCHEFOUCAULD, *Réflexions diverses*, X, *Du Gout*, în vol. *Maximes*, ed. Larousse, pag. 146.
- ⁵ MONTESQUIEU, art. *Goût* în *Enciclopedia franceză* din 1750. Citez din *Oeuvres mêlées et posthumes de Montesquieu*, ed. Firmin Didot, 1833, vol. I, pag. 146.
- ⁶ CROUSAZ, *Traité du beau*, 1715, pag. 68, cit. ap. A. BAEUMLER, *Kants Kritik der Urteilskraft*, 1923, pag. 48.
- ⁷ TH. REID, op. cit., pag. 327.

b) Judecățile artistice

- ¹ FR. PAULHAN, *Les transformations sociales des sentiments*, 1920.
- ² Cp. K. GROOS, *Der ästhetische Genuss*, pag. 130 urm.; J. VOLKELT, *System der Ästhetik*, I, pag. 158 urm.
- ³ O critică a judecăților comprehensive, pe care le prezintă ca judecăți iluzorii, în H. MAIER, *Psychologie des emotionalen Denkens*, 1908, pag. 487 urm.
- ⁴ GOETHE, *Gespräche mit Eckermann*, ed. Reclam, vol. III, pag. 93.
- ⁵ E. UTTITZ, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, vol. II, pag. 7.
- ⁶ H. TAINE, *Balzac*, in *Nouveaux Essais de Critique et d'Histoire*, ed. Hachette, pag. 78.
- ⁷ TITU MAIORESCU, *Comediile d-lui Caragiale*, în *Critice*, vol. III, pag. 44.

c) Criteriile ierarhizării artistice

- ¹ G. GENTILE, *L'esprit, acte pur*, tr. fr. 1925, pag. 202.
- ² H. WÖFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915, 5. Aufl., 1921 pag. 34 urm.
- ³ R. MÜLLER-FREIENFELS, *Psychologie der Kunst*, vol. II, 1923, pag. 284, Cp. întregul capitol asupra «criteriilor valorificării obiective».

⁴ Asupra lui Tiepolo, vd. observațiile lui B. BERENSON, *Die venezianischen Maler der Renaissance*, 1894, tr. germ. 1925, pag. 120: « Marile scene pe care Tiepolo le pictează, se deosebesc de acelea ale predecesorilor săi, nu atât prin virtuozitatea lor tehnică mai mică, ci prin lipsa acelei simplități și onestități, care erau totdeauna prezente la un Paolo Veronese ».

⁵ M. GEIGER, *Oberflächen- und Tiefenwirkung der Kunst*, in *Zugänge zur Ästhetik*, 1928, pag. 43 urm.

6. TIPURILE RECEPTĂRII ARTISTICE

¹ H. SPITZER, *Apollinische und dionysische Kunst*, in *Zeitschrift für Ästhetik*, I, 1906, pag. 71. Asupra dezvoltării problemei, vd. T. VIANU, *Dualismul Artei*, 1925.

² AL. ODOBESCU, *Pseudo-Kyneghetikos*, ed. Al. Busuioceanu, pag. 121—12.

³ M. BARRÈS, *Du Sang, de la Volupté et de la Mort*, Plon, pag. 257—258.

⁴ Trebuie să adăugăm că ODOBESCU nu rămâne totdeauna la « concentrarea internă ». Descrieri obiectiviste ale operelor de artă, în care relevă mai cu seamă valorile de expresie, sunt numeroase în *Pseudo-Kyneghetikos*. Vd. d. p. frumoasele pagini consacrate Dianeii din colecțiile Luvrului, Dianeii de Goujon și Sft. Hubert de Dürer, în op. cit., pag. 51 urm.

⁵ R. MÜLLER-FREIENFELS, *Psychologie der Kunst*, vol. I, pag. 66 urm.

⁶ P. BOURGET, *Sensations d'Italie*, pag. 39 urm.

⁷ B. BERENSON, *Die Mittelitalienischen Maler*, tr. germ., pag. 147 urm.

⁸ R. ZIMMERMANN, *Ästhetik als Formwissenschaft*, 1865, pag. 21.

9. CATEGORIILE ESTETICE

¹ Vechiul tratat despre Sublim, al unui autor grec necunoscut, a fost de curând tradus în românește și însoțit de considerații asupra autorului tratatului de d-l C. BALMUȘ, în ed. « Adevărul », 1935. Asupra importanței lui în formația doctrinei clasice franceze, pentru care mijlocise comentariile lui BOILEAU, vd. H. v. STEIN, *Die Entstehung der neueren Ästhetik*. Pentru dezvoltarea problemei, izvoarele capitale sunt: E. BURKE, *Inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, 1756; M. MENDELSSOHN, *Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften*, 1761; V. KANT, *Kritik der Urteilskraft*, §§ 23—29; FR. SCHILLER, *Über das Erhabene*, etc.

² FR. SCHLEGEL, *Über das Studium der griechischen Poesie*, 1797, in *Fr. Schl.'s Jugendschriften*, ed. I. Minor, I, 85 urm.; V. HUGO, *Préface de Cromwel*, 1827.

³ K. ROSENKRANZ, *Ästhetik des Hässlichen*, 1853.

⁴ Vd. în același sens R. HAMANN, *Ästhetik*, ed. 2-a, 1919, pag. 102 urm.

⁵ J. VOLKELT, *System der Ästhetik*, vol. II, pag. 181 urm.

⁶ Cp. asupra teoriilor despre tragic lucrarea capitală a lui J. VOLKELT *Ästhetik des Tragischen*, 1896, 3. Aufl. extinsă în 1917 cuprinzând o bogată bibliografie a problemei.

⁷ Tezele principale în teoria comicului sunt bine sistematizate, în G. DUMAS, *Traité de Psychologie*, vol. I, pag. 691 urm. O temeinică valorificare critică a contribuțiilor psihologice mai noi în TH. LIPPS, *Komik und Humor*. Asupra humorului, vd. și lucrarea lui H. HÖFFDING, *Humor als Lebensgefühl*.

⁸ Cp. K. ROSENKRANZ, op. cit., pag. 36 urm. Asupra întregii problematice a uritului în idealism, vd. E. v. HARTMANN, *Die deutsche Ästhetik seit Kant*, pag. 363 urm. Vd. și contribuția mai nouă a EMMEI V. RITTOOK, *Das Hässliche in der Kunst*, *Ztschr. f. Ästh.*, XI. Bd. 1916, pag. 4 urm.

⁹ Asupra crizei moderne a tragicului, cu referire la Pirandello, vd. ADR. TILGHER, *Saggi sul teatro moderno contemporaneo*, ed. III, accresciuta, 1929

¹⁰ Cp. FR. NIETZSCHE, *Der Fall Wagner*, 1888.

¹¹ PLOTIN, *Enneade*, VI, 7, 22 Cp. interesante considerații ale lui H. BERGSON, *Les données immédiates de la conscience*, 1888, 20-e. ed. 1921, pag. 9 urm. Asupra problemei grațiosului, vd. bogata monografie cu multe vederi originale a lui R. BAYER, *L'Éthétique de la grâce*, 1934.

¹² FR. SCHILLER, *Über Anmut und Würde*.

INDICE DE NUME

INDICE DE NOME

A

Adam P., 239, 493
Adler A., 282, 495
Adickes, 486
Alain, 229, 493
Alberti L. B., 108, 142, 226
Alecsandri V., 330
Allegri, 296
Allones R. de, 401
Amiel, 16, 161, 483
Ammanati, 452
Antony, 238
Arghezi T., 363
Ariosto, 239, 262
Aristofan, 66.
Aristoteles, 64, 149, 175
Arréat, 40, 295, 312, 315, 496, 498
Augustin, 13, 84, 419, 421, 487

B

Bach, 235, 250, 406
Baeumler A., 504
Balasz, 489
Baldensperger F., 238, 239, 493
Bally Ch., 498
Balmuş, 504
Balzac, 163, 222, 239, 248, 249, 254
291, 437
Banville Th., 105, 254
Barbu I., 500
Barrès, 18, 20, 231, 341, 342, 420, 452,
483, 484, 504

Basch V., 498
Bashkirtseff M., 292, 496
Bastien-Lepage, 292
Bartolomeo Fra, 123
Baudelaire, 139, 207, 248, 285, 490, 500
Baudouin Ch., 492
Baumgarten Al., 272
Bayer R., 505
Beaumarchais, 158, 267
Beethoven, 77, 135, 148, 224, 282, 317,
417, 420, 438, 444
Bellini, 38, 112, 123, 252
Berenson B., 453, 454, 455, 456, 499,
503, 504
Bergson, 97, 139, 488, 489, 505
Bernini, 115, 172, 247, 284, 443
Binet A., 40, 288, 340, 432, 496, 499
Bizet, 477
Blaga L., 184, 491
Blum L., 496, 499
Boccaccio, 262
Boileau, 194, 316, 504
Bonaparte M., 498
Bordeaux, 231
Borel P., 238
Bosch H., 155
Botez C., 346
Botticelli S., 131, 132, 420
Bouglé, 255, 494
Bourdelle, 173, 317
Bourdon, 290, 496
Bouhours, 140
Bourget P., 453, 454, 455, 504

Boutmy E., 190, 491
 Brandès G., 222, 493
 Bréhier E., 501
 Bremond, 254, 494
 Breughel P. Bătrânul, 132, 223
 Brion Fr., 328
 Brunetière F., 174, 175, 193, 194, 491
 Bruckner, 282
 Brunhes J., 494
 Bruno G. 160, 478
 Brunot F., 311, 498
 Bücher K., 217, 218, 219, 228, 492
 Buff Ch., 301
 Buffon, 186
 Burger Fr., 490
 Burke, 31, 469, 471, 504
 Busuioceanu Al., 489
 Byron, 374

C

Calderon, 247
 Calot, 178
 Calvin, 250
 Canova, 207
 Caracostea D., 502
 Caragiale, 112, 133, 433, 437
 Cassirer E., 489
 Cézanne, 490
 Chamfort, 267
 Chardin, 178
 Chateaubriand, 17, 240, 247, 249, 483
 Chaumeix, 20
 Chavannes P. de, 237
 Chopin, 285, 286
 Cicerone, 186, 226, 237
 Cimabue, 442
 Claudel P., 311, 498
 Cohen H., 487
 Cohn J., 255, 485, 494
 Colet Louise, 328
 Colin, 68
 Coleridge, 238, 285
 Colonna V., 250
 Combarieu J., 229, 246, 493, 494
 Comte A., 68
 Constant B., 126

Corneille, 45, 180, 194
 Corot, 20, 65, 161
 Correggio, 20, 319
 Courbet, 178, 223
 Cousin V., 494
 Crébillon, 443
 Croce B., 22, 23, 52, 484
 Crousaz, 428, 503
 Curel, Fr. de, 295
 Curtius E. R., 111, 488
 Cusanus Nic., 160, 478

D

Daniel de Volterra, 489
 Dante, 23, 184, 235, 250, 435
 Darwin, 180, 201, 202
 Daudet A., 221, 326
 Daudet L., 242
 Daumier, 178
 Dauriac L., 400, 401, 502
 David, 54, 189, 240
 Delacroix E., 54, 140, 173, 178, 254, 292, 307, 437
 Delacroix H., 289, 495, 496, 497, 498
 Deonna W., 202, 490, 492
 Derain A., 133
 Descartes, 180, 487
 Dessoir M., 145, 188, 189, 286, 392, 393, 394, 395, 396, 491, 496, 502
 Deussen P., 496
 Deveria, 54
 Dickens, 326
 Diderot, 158, 240
 Dilthey W., 293, 304, 496, 497
 Dio Chrysostomus, 226
 Donatello, 158, 181, 240
 Dostoewski, 112, 170, 237, 248, 249, 254, 285, 326, 417, 445
 Dragomirescu M., 22, 484
 Du Bos Ch., 300, 313, 497, 498
 Dubois, 109
 Ducio, 332
 Duhamel, 307
 Dumas Al. fiul, 104, 207
 Dumas G., 496, 505

Dürer, 173, 235, 267, 448
 Durkheim E., 245, 493

E

Eckerman, 336
 Ehrenreich, 220, 488
 El Greco, 132
 Eminescu, 166, 285, 346, 347, 351, 420, 431
 Ermatinger, 277, 488
 Eschil, 317, 369
 Euripide, 113, 369
 Everth E., 123

F

Facerea, 72
 Fechner G. T., 45, 48, 108, 392, 402, 403, 502
 Fénelon, 247
 Féré, 219
 Ferstel H., von, 248
 Fichte, 251
 Flaubert, 26, 54, 73, 105, 106, 113, 162, 207, 254, 285, 291, 292, 299, 301, 307, 314, 315, 328, 333, 338, 339, 342, 363, 367, 372, 374, 375, 484, 488, 496, 497, 499, 500, 501
 Focillon, 361
 Foë D. de, 222
 Folkiersky W., 31, 484, 498
 Fragonard, 317
 Francisc Sft., 84
 France An., 300, 301
 Franz W., 503
 Freud, 208, 210, 212, 213, 214, 326, 415, 492
 Frischeisen-Köhler, 279, 490
 Fromentin, 126, 178, 292, 496
 Fülöp-Miller R., 283, 494

G

Galileu, 177
 Galton Fr., 497
 Gast P., 496
 Gaster M., 494
 Gaultier J., 79, 80, 486

Gautier Th., 174, 254, 314, 363
 Geiger, 38, 408, 409, 417, 445, 502
 Gentile, 441, 503
 Géricault, 54
 Gide A., 308, 346, 370, 371, 497, 500, 501
 Giese, 494
 Gillen, 245
 Giotto, 235, 247, 250, 284, 442
 Giusti, 237
 Goethe, 31, 40, 80, 82, 83, 84, 91, 92, 168, 169, 177, 205, 235, 251, 280, 285, 296, 297, 301, 306, 326, 328, 331, 332, 336, 338, 366, 367, 447, 473, 487, 496, 497, 499, 501, 503
 Goblot, 485
 Goga O., 502, 504
 Gogol, 285
 Goncourt, 237, 314, 339, 342, 372, 498, 499, 501
 Gounod, 237, 296
 Gourmont R., 310, 497
 Goya, 475
 Gracian B., 427
 Greuze, 284
 Grey, 233
 Grigorescu, 179
 Grillparzer, 334
 Groos K., 24, 40, 199, 200, 202, 260, 484, 492, 494, 496, 502, 503
 Groos M., 296, 496
 Gros Ch., 178
 Grosse E., 202, 220, 221, 233, 234, 493
 Guercin, 284
 Gundolf Fr., 331, 332, 499
 Guyau, 14, 399, 483, 495
 Guyon Mme, 247
 Guys C., 360

H

Hafis, 186
 Hamann R., 38, 106, 127, 161, 485, 488, 489, 490, 504
 Hanslick, 254, 494
 Hartmann E., von 418, 488, 505
 Hasenclever, 112

Haydn, 224, 284
 Haym R., 494
 Hegel, 11, 23, 31, 104, 210, 251, 456, 457, 482
 Heine, 57, 237, 435
 Helmholtz, 80, 486
 Hennequin E., 237, 493
 Heraclit, 164
 Herbart, 104, 136, 489
 Herder, 248
 Hérédia, 174, 353
 Herodot, 262
 Herring, 143, 490
 Herzberg AL., 492
 Hesiod, 369
 Heyse P., 482
 Hildebrand A., 173, 491
 Hirn Y., 219, 232, 233, 234, 492, 493
 Hirth G., 495
 Hodler F., 110, 490
 Hoffmann, 285
 Hofmannsthal, 113, 313
 Höfding H., 505
 Holbein, 267
 Hölderlin, 285, 368
 Homer, 226, 235, 239
 Honery, 233
 Horațiu, 196, 221, 435
 Hourticq, 493
 Hubert, 245, 493
 Hugo V., 53, 178, 239, 241, 242, 247, 254, 285, 315, 317, 319, 353, 469, 504
 Huvé, 248
 Huysmans, 149, 248

I

Iacobi F. H., 487
 Ibsen, 104, 112, 167, 254, 476
 Ickovicz M., 54, 173, 437, 493
 Ingres, 54, 173, 437

J

Jacobi, 83, 84
 Jacopone da Todi, 250
 Jahn O., 484

James W., 179, 491
 Jerusalem, 301
 Joffre, 111
 Jung C. G., 501
 Jordaens, 267
 Joyce J., 25, 125

K

Kandinsky, 114
 Kant, 45, 64, 83, 97, 140, 188, 227, 228, 320, 424, 469, 471, 478, 488, 491, 498, 503, 504
 Kleist, 285, 319
 Klinger M., 115, 148, 488
 Klopstock, 449
 Krakowsky, Ed., 494
 Kreibitz, 500
 Kretschmer, 41, 484
 Kühn H., 35, 36, 221, 484, 493
 Külpe O., 393

L

La Bruyère, 30
 Lafayette, 180
 Lalande A., 423
 Lalo Ch., 204, 205, 215, 230, 231, 232, 262, 492, 493, 494
 Lamartine, 194, 247, 249, 317, 353
 Lange K., 147, 482, 490,
 La Rochefoucauld, 267, 428, 503
 Lascaris P. A., 200, 259, 492, 494
 Lasserre P., 242, 493
 Lat E., 497
 Leconte de Lisle, 174, 237, 332
 Lefèvre, 344
 Lehman R., 166, 490
 Leibnitz, 487
 Le Nain, 223
 Lenau, 285
 Leonardo da Vinci, 109, 132, 136, 214, 226, 284, 305, 319, 326
 Leopardi, 194, 237
 Lerberghe Ch. van, 248
 Lessing, 31, 77, 116, 136, 144, 145, 187, 188

Lévêque, 392, 502
 Lévy-Bruhl, 244, 493
 Lipps Th., 46, 134, 402, 484, 489, 502, 505
 L'Isle Adam, V. de, 362
 Liszt F., 315
 Lombroso, 281, 282, 495
 Lorrain Cl., 160, 267
 Louys P., 374, 501
 Loyola I. de, 247
 Luchian, 90, 114
 Lucretiu, 38, 237
 Luquet 258, 260, 494
 Lützel H., 494, 502
 Luzzati, 207

M

Maaserel, 178
 Mach E., 161
 Mahler, 57
 Mahrholz W., 499
 Maier H., 304, 305, 497, 503
 Maillol, 173
 Maiorescu, 165, 437, 503
 Mairet, 194
 Mallarmé, 134, 241, 315, 498
 Mallery, 234
 Mann Th., 373, 375, 376, 489, 501
 Mansfield K., 294, 299, 366, 496, 497, 501
 Mantegna, 112
 Marivaux, 158, 231
 Marmontel, 193
 Marquardt, 308
 Märten L., 221, 493
 Martin E., 487
 Martini S., 240
 Marx K., 180
 Mary, 224
 Massis H., 281, 492
 Maupassant G. de, 285, 299, 352, 373, 436, 496, 501
 Mauriac Fr., 484
 Maurras, 242
 Mauss, 245, 493
 Mena, 247
 Mendelssohn-Bartholdy, 284, 285, 296
 Mendelssohn M., 471, 504
 Merck, 328
 Meréjkowsky, 489
 Méricée, 314
 Meumann E., 24
 Meunier, 178, 223
 Meyer Th. A., 145, 490
 Meyrink G., 362
 Michel André, 493
 Meysenburg M. von, 496
 Michaut G., 497
 Michelangelo, 58, 69, 77, 132, 190, 227, 235, 247, 250, 284, 352, 363, 436, 443, 452
 Michelozzi, 142
 Millet, 178, 223
 Milton, 31, 352
 Minor I., 488
 Mithouard Adr., 235, 493
 Möbius P. I., 495, 496
 Moissi, 432
 Molière, 165, 231, 267, 432
 Monet Cl., 179
 Montanez, 247
 Montesquieu, 230, 428, 503
 Moog W., 484
 Moos P., 490
 Moréas J., 331
 Moritz K. Ph., 487, 488
 Mozart, 28, 224, 282, 284, 285, 286, 291, 295, 296, 315, 319, 340, 484
 Müller I., 497
 Müller-Freienfels, 46, 53, 300, 387, 442, 443, 453, 484, 496, 497, 501, 503, 504
 Münsterberg, 71, 486
 Musset, 242, 285
 Muybridge, 224

N

Negulescu P. P., 492
 Nerval G. de, 362
 Nietzsche Fr., 73, 185, 238, 285, 298, 337, 369, 420, 448, 477, 491, 493, 496, 499, 501, 505
 Nohl H., 490
 Novalis, 248, 361, 500

O

Odebrecht, 488, 501
 Odobescu Al., 451, 452, 504
 Offenbach, 241
 Oliva, 107
 O'Neddy Ph., 238
 Ortega y Gasset, 122, 488, 489, 491
 Ostade Adr. van, 155
 Otto R., 78, 486
 Otzen J., 249

P

Pamphilos, 225
 Papadiamantopulos, (vd. Moréas)
 Pareto V., 207, 492
 Pascal, 237, 267, 471
 Passy, 390, 499
 Paulhan Fr., 339, 341, 343, 430, 499, 503
 Peguy, 248
 Peregrinus P., 100
 Pericles, 225
 Perrault, 261
 Persius, 249
 Petrarca, 118
 Pfordten H. von, 489
 Phidias, 148, 226, 442
 Piccolomini, S. A., 453
 Pindar, 239
 Pissaro, 179
 Pinturicchio, 453, 454
 Piranese, 361
 Pius II, (vd. Piccolomini)
 Plaut, 443
 Platon, 20, 22, 91, 94, 139, 206, 225, 250, 251, 280, 281, 354, 379, 380
 Plinius, 225, 226
 Plotin, 13, 27, 84, 107, 108, 131, 136, 250, 251, 388, 478, 479, 484, 489, 501, 505
 Plutarch, 225
 Poe Ed., 285, 341, 352, 355, 364, 499
 Poincaré H., 80, 486, 487
 Polyclet, 143
 Poussin, 20, 159, 161, 178, 181, 267
 Prat L., 283, 495

Proudhon, 178
 Proust, 170, 352
 Pseudo-Longin, 471, 477
 Pugin, 249

Q

Quincey, 285
 Quintus Curtius, 295

R

Rabelais, 363, 374
 Racan, 222
 Racine, 57, 113, 158, 165, 169, 170, 231, 247, 267, 343, 435, 443
 Raffael, 58, 109, 112, 132, 154, 158, 164, 166, 168, 190, 251, 253, 267, 284, 285, 319, 332, 442, 475, 476
 Raffaelli, 237
 Rank O., 208, 209, 212, 213, 214, 216, 492
 Regnault, 295
 Reicke, 499
 Reid Th., 425, 428, 503
 Reinach S., 243, 493
 Rembrandt, 70, 107, 110, 113, 134, 169, 173, 178, 247, 326, 361, 362, 442
 Renard J., 331, 360, 500
 Reni G., 167
 Renoir, 161
 Renouvier, 315, 498
 Ribot, 177, 302, 303, 309, 339, 341, 491, 495, 497, 499
 Richter J. P., 362, 364, 500, 501
 Rickert, 185
 Ridder A. de, 490
 Riemann A., 483
 Rigaud, 68
 Rilke R. M., 292, 313, 314, 327, 336, 496, 499
 Rimbaud, 332
 Ritook Em. von, 394, 502, 505
 Rivarol, 267
 Rodin, 110, 170, 172, 181, 317, 420, 488
 Ronsard, 48
 Rosenkranz K., 469, 504, 505

Rossini, 315, 438
 Rostand, 238
 Rousseau, 15, 240, 247, 326, 267, 483
 Rubens, 122, 132, 161, 165, 168, 178, 247, 267, 292, 293, 319, 407
 Rude, 111, 317
 Runge Ph. O., 134
 Ruskin, 239, 240, 272, 493

S

Sadi, 186
 Saint Saens, 241, 295
 Saint Simon, 237
 Sainte Beuve, 48
 Saintyves P., 261, 494
 Sandeau J., 291
 Sardou, 340, 341
 Sarto A. del, 123
 Savonarola, 250
 Schelling, 104, 210, 251, 268, 482, 487
 Scherer, 499
 Schiller, 18, 31, 40, 83, 91, 92, 112, 269, 285, 296, 339, 362, 388, 478, 479, 483, 484, 487, 499, 500, 504, 505
 Schlegel Fr., 104, 105, 106, 193, 248, 469, 488, 491, 504
 Schleiermacher, 251, 482
 Schmarsow Aug., 124, 488
 Schopenhauer, 56, 104, 139, 210, 213, 384, 484, 498
 Schubert, 57, 317
 Schultz J., 482, 483
 Schumann, 285, 410
 Scott W., 178, 293
 Scudery, 58
 Séailles G., 23, 282, 283, 284, 484, 495
 Segond, 316, 317, 498
 Seignobos, 203
 Seillère E., 247, 494
 Senancour, 239
 Shaftesbury, 251, 321, 498
 Shakespeare, 31, 40, 48, 125, 158, 167, 169, 184, 185, 193, 231, 293, 331, 343, 405, 435, 437, 445, 466, 469

Shelley, 238
 Siebeck H., 487, 491
 Signac P., 161
 Simmel G., 107, 113, 169, 178, 488, 491
 Sisley, 179
 Smetana, 282
 Snyders, 159
 Socrates, 281, 354
 Sodoma, 112
 Sofocles, 113, 167, 317, 473
 Solger, 189, 482, 488, 491
 Sombart, 224, 274, 493
 Souriau Et., 390, 391, 488, 502
 Spencer H., 68, 199, 200, 245
 Spengler O., 100, 488
 Spinoza, 164
 Spitteler, 194
 Spitzer H., 451, 504
 Spranger Ed., 74, 75, 486, 487
 Springer A., 494
 Stäel d-na. de, 250, 494
 Stendhal, 15, 239, 295, 300, 326, 329
 Stern P., 502
 Stern W., 305
 Stravinsky, 410
 Strindberg, 445, 449
 Stüler, 249
 Stumpf R., 229, 493
 Sydow Eck. von, 216, 492

T

Taine, 57, 58, 163, 236, 237, 288, 289, 290, 291, 437, 486, 490, 493, 496, 503
 Tasso T., 239, 262
 Terențiu, 443
 Tharaud J. et J., 341, 342, 500
 Theocrit, 420
 Thibaudet, 134, 193, 315, 467, 489, 491, 492, 497, 498
 Thomas din Celano, 250
 Tieck, 248
 Tiepolo, 443
 Tilgher A., 495, 501, 505

Tintoretto, 154, 158, 361
 Tizian, 110, 158, 207, 267, 285, 319,
 404, 475
 Tolstoi L., 129, 133, 237, 254, 272, 298,
 326, 334, 376, 496, 499
 Toulouse Dr., 40, 340
 Toulouse-Lautrec, 360
 Trahndorf, 488
 Turghenieff, 314

U

Uhland, 237
 Unamuno M., 344
 Urfé H. d., 222
 Utitz E., 56, 305, 434, 482, 483, 484,
 495, 497, 501, 503

V

Valéry P., 333, 334, 335, 338, 352, 353
 355, 491, 499, 500
 Van Dyck, 247, 284
 Van Gogh V., 161, 285, 326
 Vendryes, 251, 498
 Verhaeren, 222
 Verlaine, 166, 237, 248, 285, 435
 Vernet H., 291, 451
 Vernon Lee, 502
 Veronese P., 113
 Verrochio, 240
 Vetard C., 489
 Verworn M., 260, 494
 Vianu, T., 457, 483, 484, 489, 490, 492,
 502, 503, 504
 Vignon, 248
 Vigny Al. de., 194, 242
 Vildrac Ch., 167
 Vinchon J., 494
 Viollet-Le-Duc, 249
 Virgiliu, 221, 239
 Vischer Th. Fr., 104, 210, 400, 469, 470,
 482
 Vischer R., 400, 502

Vlahuță, 396
 Vitruviu, 108
 Volkelt, 46, 57, 58, 107, 297, 308, 355,
 356, 357, 358, 385, 402, 403, 405, 431,
 432, 433, 471, 486, 488, 496, 497, 500,
 501, 502, 504
 Voltaire, 240, 425

W

Wackenroder, 248
 Wagner, 40, 133, 254, 298, 329, 335,
 336, 343, 420, 477, 496, 499, 500
 Wallace, 201, 202, 492
 Wallaschek R., 229
 Walpole H., 238
 Walzel O., 167, 169, 185, 488, 490, 491,
 498
 Wassermann, 371, 501
 Watteau, 285, 317, 406
 Weiss J. J., 73, 486
 Weisse, 488
 Welde Adr. și Willem van de, 160
 Werner Z., 248
 Westermann Holstijn, 498
 Whistler, 20
 Wilde O., 20, 73, 81, 486
 Winckelmann, 140, 268, 489
 Windelband, 488
 Wölfflin, 166, 168, 173, 174, 189, 442,
 490, 491, 503
 Woolf Virg., 126
 Worringer W., 33, 34, 484
 Wundt W., 303, 305, 497

Z

Zeising, 488
 Zeller E., 497
 Zilsel Ed., 225, 493
 Zimmermann, 104, 456, 457, 504
 Zola, 178, 180, 222, 237, 239, 241, 314,
 333, 340, 491, 493, 498
 Zwirner, 248

TABLA DE MATERII

	Pag.
Prefață	5

PARTEA I

PROBLEMELE PRELIMINARE ALE ESTETICEI

1. Frumosul natural și frumosul artistic	11
2. Problemele estetice	21
3. Izvoarele și metodele estetice	30
4. Valoarea normelor în estetică și tipurilor lor	44

PARTEA II

VALOAREA ESTETICĂ

1. Caracterizare generală	63
2. Atitudinea estetică	72

PARTEA III

OPERA DE ARTĂ

Introducere	89
1. Artă, tehnică și natură	91
2. Formă și conținut	102
3. Momentele constitutive ale operei de artă	120
a) Izolarea	121
b) Ordonarea	128
c) Clasificarea	138
d) Idealizarea	146
4. Tipurile artistice	153

	Pag.
a) Sfântul, omul reprezentativ și omul de rând	154
b) Peisaj transcendent, peisaj imanent și natură moartă . . .	159
c) Eleatism și heraclitism în artă	163
d) Viziunea plastică și pitorească în artă	170
e) Idealism și realism	175
f) Coordonarea tipurilor	180
5. Alte sinteze teoretice ale artei	183
a) Stilul	183
b) Artele și clasificarea lor	187
c) Genurile artistice	191
6. Eteronomia artei	196
a) Valoarea biologică și sexuală a artei	198
Teoria psihanalitică a artei	208
b) Artă și muncă	216
c) Artă și viața socială	228
d) Artă și religia	242
e) Autonomia, eteronomia și pantonomia artei	252
7. Diferențierile sociale și psihologice ale artei	257
8. Artă și civilizația modernă	264

PARTEA IV

STRUCTURA ȘI CREAȚIA ARTISTICĂ

1. Structura artistică	279
a) Artistul și omul comun	280
b) Insușirile structurii artistice	287
α) Intuitivitatea	287
β) Adâncimea psihică	296
γ) Fantasia creatoare	302
δ) Puterea expresivă	309
c) Geniu și talent	316
2. Creația artistică	324
a) Pregătirea operei	325
b) Inspirația	333
c) Invenția	339
d) Execuția	344
e) Elemente raționale și iraționale în procesul creației	354
3. Tipuri de creație și tipuri de creatori	359
4. Eteronomia creației artistice	365
a) Motivele eteronomice ale creației	365
b) Artistul și viața	370

PARTEA V

RECEPTAREA OPERII DE ARTĂ

	Pag.
1. Considerații preliminare	379
2. Atitudinea estetică în receptarea artei	385
3. Prima impresie și desfășurarea receptării artistice	390
4. Elementele receptării artistice	398
a) Elementele extraestetice	398
b) Elementele estetice	408
c) Izvoarele plăcerii în artă	418
5. Aprecierea operei de artă	423
a) Gustul	423
b) Judecățile artistice	429
c) Criteriile ierarhizării artistice	438
Adâncimea artistică	444
6. Tipurile receptării artistice	450
7. Eteronomia receptării artistice	459
8. Critică artistică	463
9. Categoriile estetice	468
Note	482
Indice de nume	508

MONITORUL OFICIAL ȘI
IMPRIMERIILE STATULUI
IMPRIMERIA NAȚIONALĂ
BUCUREȘTI — 1939